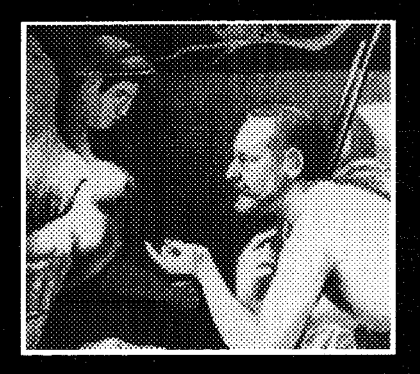
LA TRAGEDIA GRIEGA

τῷ πάθει μάθος

VICTORIA E. JULIÁ
WALTER O. KOHAN
LUIS A. CASTELLO
OSCAR CONDE
LEANDRO PINKLER
JORGE PALANT

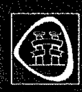


EDITORIAL PLUS ULTRA



Organizado conjuntamente por el Ateneo de Humanidades *Lorenzo Mascialino* y la Escuela de Posgrado en Psicoanálisis del Centro de Salud Mental N°3 de la M.C.B.A., el seminario *La Tragedia Griega* reunió una serie de conferencias a cargo de docentes e investigadores de la Universidad de Buenos Aires (en filosofía: Victoria E. Juliá y Walter O. Kohan; en letras clásicas: Luis A. Castello, Oscar Conde y Leandro Pinkler) y de un especialista en psicoanálisis y hombre de teatro (Jorge Palant).

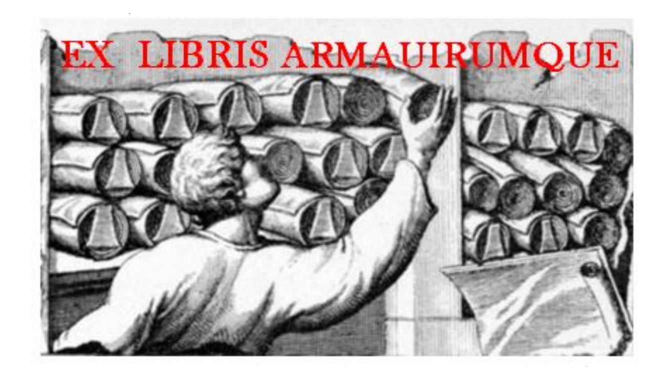
Dicho seminario se propuso ofrecer, a un auditorio no erudito, herramientas idóneas para una mejor aproximación al teatro de Esquilo, Sófocles y Eurípides, así como destacar su permanente vigencia. Como resultado del trabajo allí desarrollado, la Editorial Plus Ultra ofrece este volumen a todos los interesados en iniciar, revisar o profundizar su conocimiento de ese momento fundante de nuestra cultura.

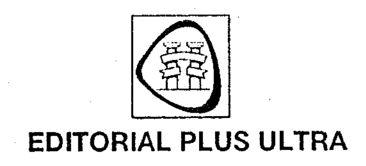


EDITORIAL PLUS ULTRA 09-05-157

VICTORIA E. JULIÁ - WALTER O. KOHAN - LUIS A. CASTELLO
OSCAR CONDE - LEANDRO PINKLER - JORGE PALANT

LA TRAGEDIA GRIEGA





EDITORIAL PLUS ULTRA

I.S.B.N. 950-21-1110-7

Callao 575 - 1022 Buenos Aires

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

PALABRAS PRELIMINARES

Reúne este libro los contenidos de las sesiones del seminario desarrollado entre los meses de agosto y diciembre de 1992 en el marco de los estudios del Posgrado en Psicoanálisis del Centro de Salud Mental "Dr. Arturo Ameghino". Al preparar este material para la imprenta se ha tratado de mantener el tono coloquial propio de las exposiciones.[1] Se ha agregado un índice de nombres propios y otro de términos.

Los autores desean expresar su reconocimiento a los miembros de la Comisión de Extensión del mencionado Centro, y agradecen muy especialmente a los señores Clemente Gayá, Rafael Román y a Editorial Plus Ultra el generoso empeño puesto en esta publicación.

Buenos Aires, diciembre de 1992

[1] Se cerró el seminario con una mesa redonda "Los trágicos griegos y nosotros", en la que los expositores intercambiaron —entre sí y con el público— reflexiones sobre la pervivencia del fenómeno de lo trágico a través de la historia y sobre lecturas de la tragedia clásica desde las letras y la filosofía contemporáneas.

PRÓLOGO

Es propio del hombre hacer tragedia y comedia, esto fundamenta los dos grandes géneros que, originariamente, fueron pensados para ser representados. La tragedia tenía, para Aristóteles, la función de lograr la purga de la piedad y el miedo.

A partir de esta concepción, los filósofos bucearon, llevados por la necesidad de encontrar qué sería lo particular, lo esencial de la tragedia y del sentimiento trágico. Las distintas lecturas, la diferente manera de leer lo trágico, sigue siendo motivo de polémica hasta nuestros días.

¿Podríamos hablar de lo trágico como esencialmente pesimista? ¿Definiríamos la tragedia como la tensión entre lo irremediable del destino, del designio de los dioses y la asunción de ese destino por el individuo? ¿Es la resignación lo que signa al héroe trágico en tanto no hay elección posible? ¿O es justamente la elección de lo que los dioses han determinado lo que caracteriza al héroe trágico? ¿Hay posibilidad de negación frente al Destino? ¿O es justamente esta imposibilidad de negación lo que marca a lo trágico?

El destino, lo Real, lo inescrutable, lo que nos determina sin que lo sepamos, lo que nos pone en la encrucijada de asumir ser aquello para lo cual fuimos ya elegidos previamente: enigmas que han convocado insistentemente al hombre y que no excluyen el azar.

La tyche es un encuentro. Presente por ejemplo en Edipo cuando él, conocedor del oráculo, huye para evitar su cumplimiento y en el cruce de caminos se encuentra con el que es su padre —aunque Edipo no lo sepa— y lo mata. El sujeto está presente cuando menos cree estarlo.

Freud en su *Autobiografía* dice: "La elección y la creación del tema de la tragedia, enigmática siempre, y el efecto intensísimo de su exposición poética, así como la esencia misma de la

tragedia, cuya principal persona es el Destino, se nos explica en cuanto nos damos cuenta de que en el poema trágico se halla integrada toda la normatividad de la vida psíquica con su plena significación afectiva. La fatalidad y el oráculo no eran sino materializaciones de la necesidad interior".

De Edipo a Hamlet, de Hamlet a Hann o Clov de Beckett, o a los personajes de *El Pelicano* de Strindberg, encontramos una seña particular que podría identificarlos. Hacen que *los* reconozcamos y desde el no saber, *nos* reconozcamos.

El héroe trágico se hace responsable de su acto. ¿Podría haber ocurrido que Edipo no quisiera saber? ¿Acaso no es lo que le aconseja Yocasta? ¿Podría haber ocurrido que no se quitara los ojos...?

¿Por qué nos interesa la tragedia si no es porque revela la naturaleza del inconciente?

"El sujeto del Inconciente es siempre responsable."

El cristal, cuando se rompe, lo hace siguiendo las marcas que trae en su propia estructura.

En el seminario *La Ética del Psicoanálisis,* Lacan plantea que la función del deseo debe permanecer en una relación fundamental con la muerte. La angustia del hombre se produce como señal sobre el fondo del desamparo, en esa relación consigo mismo que es su propia muerte, en que no puede esperar ayuda de nadie.

El límite de esa región se expresa para el hombre al experimentar, hasta su término, qué es y qué no es, lugar de despliegue de lo esencialmente trágico.

Kierkegaard distingue la angustia como el sentido por el cual el sujeto se apropia de la pena y la asimila. La angustia —dice— es una verdadera categoría trágica y se le puede aplicar muy bien la sentencia clásica: "Dios empieza por volver loco a aquél a quien quiere perder".

La angustia constituye una parte integrante de la tragedia. El héroe trágico griego está a merced de la cólera de los dioses, mientras que el héroe de la tragedia moderna queda en medio del sufrimiento íntimo por su propia culpa.

Con muchos de estos interrogantes fuimos en busca de aquéllos que, apasionados por la tragedia, por la literatura griega, por la filosofía, pudieran acercarnos a los autores. El encuentro afortunado fue con Victoria Juliá, quien armó este seminario junto con Walter Kohan, Luis Ángel Castello, Oscar Conde, Leandro Pinkler.

Pensando una posible articulación con el contexto en el que se dio este seminario (Curso Prolongado de Postgrado de Psicoanálisis del Centro de Salud N° 3 "Dr, A. Ameghino") invitamos a Jorge Palant, psicoanalista y hombre de teatro.

Diferentes discursos, diferentes lenguajes, diferentes concepciones de la tragedia se reunieron, compartieron un espacio común donde se pudo hacer algo con las diferencias. Creemos que de eso se trata.

Testimonio de esto es el presente libro que será seguramente un buen encuentro. El seminario lo fue para todos los que participamos de él. Si la frase con la que se encabezó estas clases fue "Se aprende con el sufrimiento" hoy podemos agregar que el resultado de esto es nuestra gratitud.

María Bernarda Pérez y Elida E. Fernández

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA EN CASTELLANO

José Alsina, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona-Madrid 1971 (ed, Labor)

Raffaele Cantarella, *La literatura griega clásica* (trad. de A. Camarero), Buenos Aires 1971 (ed. Losada)

E.R. Dodds, *Los griegos y lo irracional* (trad. de M. Araujo), Madrid 1960 (ed. Revista de Occidente)

A. J. Festugière, *La esencia de la tragedia* (trad. de M. Morey), Barcelona-Madrid 1986 (ed. Ariel)

Werner Jaeger, *Paideia. Los ideales de la cultura griega* (trad. de J. Xirau y W. Roces), México 1983 (ed. F.C.E)

J. S. Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht*, Barcelona 1970 (ed. Planeta)

A. Lesky, *Historia de la literatura griega* (trad. de José Ma. Díaz Regañón y Beatriz Romero), Madrid 1968 (ed. Gredos)

A. Lesky, *La tragedia griega* (trad. de J. Godó Costa), Barcelona-Madrid 1966 (ed. Labor)

Ma. R. Lida de Malkiell, *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires 1944 (ed. Losada)

Gilbert Murray, *Eurípides y su época* (trad. de A. Reyes), México 1949 (ed. F.C.E.)

F.Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid 1983 (ed. Alianza)

J. de Romilly, "La tragedia griega y la crisis de la ciudad", en *Estudios Clásicos* XXI, Madrid 1977

E. Schlesinger, *El* Edipo rey *de Sófocles*, La Plata 1950 (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación)

Sófocles, *Antígona.* (Introducción, notas y traducción de L. Pinkler y A. Vigo), Buenos Aires, 1987 (ed.Biblos)

J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (trad. de M. Armiño), Madrid 1987 (ed. Taurus)

Para las obras de los trágicos se recomienda las traducciones publicadas por la Biblioteca Clásica Gredos, de Madrid, y las ediciones bilingües de Alma Mater, de Barcelona.

Más información sobre mitos y personajes podrá encontrarse en el *Diccionario de mitología griega y romana de P. Grimmal, (ed. Paidós)*

SIGLAS

D = E. Diehl, *Anthologia Lyrica Graeca*, Leipzig 3° ed., 1949-1952

DK= H. Diels-W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 6° ed., 1952

K = T. Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Leipzig 1880-1888

N = A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig 2° ed., 1889

INTRODUCCIÓN (1a.parte):

EL TEATRO INSTITUCIONALIZADO EN LA ATENAS DEL SIGLO V

Victoria E. Juliá

Para nosotros, integrantes del Ateneo "Lorenzo Mascialino", es un honor estar aquí para iniciar con ustedes este intercambio que enriquecerá sin duda nuestro pequeño saber con aportes de otra disciplina. Pequeño saber porque siempre será poco, por mucho que avancemos en los conocimientos, sobre todo si lo comparamos con lo muchísimo que ignoramos.

Voy a comenzar mi charla de hoy con una invocación pagana. Una invocación a Jano, dios romano antiquísimo, el dios que preside las aperturas. Precisamente su figura bifronte tiene relación con esa situación de "estar en la puerta". *Ianua* es una palabra latina que significa "puerta". El adjetivo *ianuarius* ha dado nombre al mes de enero, el mes inicial del año.

En esta primera reunión vamos a fijar una puerta para acercarnos al tema de la tragedia griega. Esa puerta nos va a dar la ubicación propia de quien está amparado por un marco, con la casa a las espaldas; con el pasado que la casa representa a las espaldas y con una proyección hacia el "afuera", hacia el futuro, hacia lo otro que no es la casa. El marco que hemos elegido es el del teatro institucionalizado en la Atenas del siglo V. Es un punto de partida que nos va a permitir una visión retrospectiva y prospectiva. Retrospectiva en tanto haremos un tratamiento que pretende remontarse a los orígenes, prospectiva porque cerraremos el seminario con una mesa redonda sobre "los trágicos griegos y nosotros".

En esta primera parte de la introducción el tratamiento va a ser predominantemente sincrónico, sin que esto signifique dejar de lado totalmente el tratamiento diacrónico. En el transcurso de las siguientes reuniones irán teniendo ustedes un panorama diacrónico, desde Esquilo y los orígenes hasta Eurípides y la vuelta a los orígenes, pero una vuelta, un regreso, que ha pasado por una importante crisis, la crisis de la máxima institución griega, la crisis de la *pólis* en el siglo V.

Por otro lado, han visto ustedes en el afiche de promoción del seminario un epígrafe en griego: *tôi páthei máthos;* aquí hay un término clave de la tragedia, *páthos (páthei* es una forma del sustantivo *páthos).* Es un término que los romanos tradujeron por *passio* y pasó a nuestra lengua, de acuerdo con la mediación latina, como "pasión". Cuando se habla, por ejemplo, de la pasión de Cristo, se trata del *páthos* de Cristo. Si comenzamos con una caracterización de diccionario, algo elemental, *páthos* es lo que le pasa a una persona o a una cosa, es lo que se experimenta, sea bueno o malo. En un sentido un poco más restringuido es la desgracia, la mala suerte. Lo que le pasa a alguien o a algo, lo que se experimenta, no es necesariamente una experiencia de dolor o sufrimiento, aunque en el contexto de la tragedia la noción de *páthos* tiene una especificidad que la enlaza con experiencias dolorosas, de desgarramiento. El otro sustantivo que integra la frase, *máthos*, tiene vinculación con el aprender, su traducción puede ser "aprendizaje". El texto, entonces, nos dice "aprendizaje por medio del *páthos*" y, en el contexto de la tragedia, "aprendizaje por medio del sufrimiento" o "aprender por el padecer". Son aproximaciones a una traducción. Esta frase tan escueta ha sido elegida, a propuesta de Leandro Pinkler, para presidir el programa del curso porque entendemos que representa en mucho el espíritu de la tragedia griega. Es del *Agamenón* de Esquilo, verso 177; es algo que dice el coro en una situación llena de oscuras evocaciones y sombríos presagios. Es el momento en que ya está en el aire la noticia de que el asedio de Troya, el largo sitio impuesto por los griegos a esa ciudad, ha terminado con su destrucción; es la noticia de que los griegos regresan victoriosos. "Victoriosos" es una manera de decir. Es una victoria como lo son las de las largas guerras; tiene, también para los triunfadores,

un sabor amargo. Los ejércitos griegos vuelven diezmados; los mejores hombres han muerto en el campo de batalla. En ese clima se pronuncia esta frase. Las evocaciones oscuras remiten a los largos años lejos de la patria, a tantos héroes muertos, a tantos sufrimientos y privaciones que el botín de guerra no alcanza a borrar. Los sombríos presagios prenuncian la ejecución del plan de Clitemestra para asesinar a Agamenón. Ese asesinato ya está decidido, se presiente su cumplimiento que será el comienzo de nuevas desgracias.

Es un clima lúgubre a pesar de que hay un deseo de poder o de querer festejar algo. Pero es demasiado densa la atmósfera como para que ese festejo sea posible. En ese marco se pronuncian esas palabras que, por otra parte, no encontramos exclusivamente en contextos trágicos; expresan un sentimiento muy griego, y es una frase trágica en la medida en que la tragedia representa un importante aspecto del espíritu griego; pero aparecen también, por ejemplo, en moralejas de fábulas.

Esperamos que este epígrafe del programa del seminario esté cabalmente comprendido hacia el final del curso. Lo que he hecho es simplemente dar una anticipación de lo que la frase significa.

Entramos en tema. Para ello debo decir algo sobre el sentido en que tomamos la palabra "institucionalización". Así como en el comienzo invocamos a un dios romano, también esta palabra nos lleva al mundo romano; si bien su raíz *st* es común a las lenguas griega y latina, *institutio* es un sustantivo latino y mucho tiene que ver con el espíritu romano. El sentido primero de "instituir" (en latín *instituere*) es "establecer algo", "plantar" (un árbol, por ejemplo); quizá "plantar" sea la palabra más adecuada porque tiene un valor muy concreto: plantar un árbol, o instituir un límite, pero no un límite en abstracto sino con una piedra, un mojón, un término que funciona como señal de deslinde entre dos terrenos. Eso es básicamente el instituir. Con esta breve explicación pretendo decirles que estas palabras (*institutio, instituere*) connotan algo de estático, de fijo; al instituir algo se lo fija, se lo esquematiza. Cuando los procesos creativos, productivos (y esto vale también para cambios políticos, revoluciones o movimientos revolucionarios) se institucionalizan, alcanzan (lo voy a decir *more aristotelico*) un *télos*, un fin, una

meta; pero al mismo tiempo pagan un precio relativamente alto: el de esa fijación, esa estatización, ese transformarse en una especie de modelo ya bien delimitado. En ese estadio vamos a tomar a la tragedia ya encuadrada en los límites de una forma, de un género teatral. Abordaremos el teatro griego en dos aspectos que guardan relación con esa etapa institucional: en primer lugar, la oposición tragedia-comedia; en segundo lugar, la fijación de un esquema formal más o menos rígido en el que se instala y desarrolla la producción trágica del siglo V. Es decir estamos tomando a la tragedia como última etapa de un proceso. Quizás en mi cabeza esté operando la explicación aristotélica de la *Poética*, según la cual la tragedia llegó a "alcanzar su verdadera naturaleza", a partir de un origen al que me voy a referir luego. Aristóteles, que vive en el siglo IV, no va más allá de la tragedia del siglo V. Para él la obra de los trágicos del siglo V ha alcanzado el fin, el *télos* de la tragedia, ya no es posible avanzar; es la forma más lograda de tragedia que se pueda concebir. Precisamente otro aspecto de la institucionalización del teatro en el siglo V se puede reconocer en el hecho de que dio lugar a una estética concebida en el marco del quehacer filosófico; me refiero a Platón y Aristóteles, pero más particularmente a Aristóteles, en quien la estética de la tragedia alcanza su mayor grado de especificidad.

Vamos ahora a instalarnos en la Atenas del siglo V. Haré alusión a algunos acontecimientos históricos de la *pólis* ateniense del siglo V, conocido como el "siglo de Pericles" o "siglo de oro", momento en que emerge una intensa producción cultural que tendemos a identificar con *lo griego*, sin tener presente que es el último momento de un proceso histórico extenso, a lo largo del cual ha habido mucho esfuerzo, trabajo, sufrimiento y también grandes injusticias. V. Ehrenberg, en un artículo de 1937, "When did the polis rise?"[1], hace un estudio del largo desarrollo que culminó en la consolidación de la institución política griega por antonomasia. "Es un hecho conocido e indiscutible —dice— que la *pólis* no sólo fue el tipo de Estado griego característico e históricamente importante sino que, como sociedad religiosa y política, ha constituido durante el fundamento y sostén de la cultura helénica". Ehrenberg se propone lograr una comprensión adecuada de eso que los

griegos denominaron *pólis*, y para ello parte desde los orígenes, pasa por una culminación y llega a su decadencia. Nos acercamos a esa etapa de decadencia cuando nos acercamos al teatro en la *pólis* del siglo V.

Atenas es la vencedora del gran enemigo oriental, el Imperio persa, en una guerra que se planteaba como muy despareja para los griegos; ellos eran los más débiles, los pequeños, frente al gran poder que sojuzgaba a muchas *póleis* helénicas. El triunfo griego fue el triunfo heroico del más débil. Pero de ahí en adelante Atenas, valiéndose de su condición de cabeza de la flota triunfadora, comienza a consolidar, a expensas de sus aliados, un imperialismo y termina convirtiéndose en metrópolis que ejerce una tiranía en ocasiones despiadada sobre sus antiguos socios, y éste es el comienzo de su ruina. Podemos tender una línea que vaya de Esquilo a Eurípides: Esquilo es el poeta trágico que celebra la gloria del triunfo helénico con Atenas al frente, y Eurípides es el gran crítico del imperialismo ateniense o, al menos, de sus mayores injusticias ("Griegos, inventores de tormentos bárbaros..." dice Andrómaca en *Las Troyanas*, verso 764, obra representada en el año 415).

Los tres trágicos viven en el mismo siglo, en Atenas; conviven en tiempo y lugar. Las guerras médicas terminan en el 480 con la batalla de Salamina. Una tradición (más simbólica que real pero que se aproxima bastante a los acontecimientos y fechas) relata que en ese año Esquilo estaba en el frente de combate, Sóflocles integraba el coro de muchachos que celebró la victoria, y Eurípides nacía. Los tres producen sus obras con no grandes diferencias de tiempo (incluso Sóflocles sobrevive a Eurípides). Entre el espíritu que encarna Esquilo y el que encarna Eurípides hay un lapso temporal de poco más de cincuenta años pero que significa, en intensidad, mucho más de lo que la cifra objetiva nos sugiere. Son los cincuenta años que van de la batalla de Salamina a los comienzos de la guerra del Peloponeso. Eurípides, pese al orgullo de ser ateniense que manifiestan algunas de sus obras, no transige con la Atenas dominadora y cruel, capaz de arrasar a los pueblos que no se avenían a cumplir sus condiciones de "convivencia", como ocurrió efectivamente con los pobladores de la isla de Melos.[2] Por lo demás ese orgullo de ateniense se ha expresado a veces

en palabras teñidas de sutil ironía, como en el pasaje de Medea 534 ss.:

> Es innegable, no obstante, que, por mi salvación, has recibido más de lo que has entregado. Me explicaré: en primer lugar, habitas tierra griega y no extranjera, y conoces la justicia y sabes utilizar las leyes sin dar gusto a la fuerza. Todos los griegos saben que eres sabia y te has ganado buena fama; en cambio, si vivieras en los confines de la tierra, no se hablaría de ti.

Así pues, en tres poetas que han convivido en el espacio y en el tiempo, que han participado de los mismos acontecimientos, encontramos tres modos del genio poético griego, la diversidad en la unidad del ser griegos y del ser poetas trágicos.

Ahora vamos al teatro. En Atenas, el teatro como institución aparece vinculado con la figura de Dioniso, dios del ámbito religioso de los cultos agrarios. Las representaciones teatrales eran parte de fiestas celebradas en su honor: las llamadas Leneas, en enero, y las grandes Dionisias o Dionisias ciudadanas, en marzo.

Al comienzo de esta introducción, les anticipé que ella sería predominantemente sincrónica, pero alguna incursión diacrónica debo hacer, porque la tragedia también tiene su historia. En sus orígenes fue un coro ditirámbico en honor de Dionisio. *Dithyrambos* es un nombre muy evocador de la religión dionisíaca. Según narración mítica, Dioniso es hijo de Zeus y de la mortal Sémele; tuvo un doble nacimiento porque, preñada Sémele por Zeus, muere quemada por el poder ígneo del dios, y Zeus, para salvar al hijo, instala al embrión en su muslo, lo sujeta con ganchos de oro, y allí lo alberga en una especie de "seno parterno" hasta que está maduro para vivir. Haciendo una etimología poética (inadmisible desde la óptica de la lingüística), los antiguos interpretaron que el epíteto *dithyrambos* significa "el que pasa dos veces por la puerta" en alusión al doble parto (*thyra*, en griego, significa "puerta").

También se llamó ditirambo a un canto-danza religioso (no exclusivamente vinculado con Dioniso) con el que se celebra la epifanía, la manifestación del dios. Esta celebración festiva es el lejano origen de la tragedia. No es la única posición frente al problema del origen pero para nosotros tiene algo de "oficial"

porque es la que Aristóteles adopta en su *Poética:* la tragedia evolucionó a partir del ditirambo dionisíaco. Consecuentemente, el nombre "tragedia" provendría del hecho de que los coreutas danzaban disfrazados de sátiros, figuras humanas con traza de chivo; o del chivo que se ofrecía en los festivales. En el siglo V, el certamen trágico es una institución de la *pólis* que, a través de uno de sus magistrados, selecciona a tres concursantes a quienes les "otorga el coro", es decir se les proporciona los recursos necesarios para la representación, gasto que corre por cuenta de determinados ciudadanos. Cada concursante presentaba una tetralogía: tres tragedias (en general con unidad temática) y un drama satírico. El drama satírico, señalado a veces como antecedente de la comedia, aportaba una distensión del clima trágico; los sátiros eran personajes festivos, grotescos, y representaban un espíritu acorde con esos rasgos. Conservamos una sola trilogía trágica, la *Orestía* de Esquilo que gira alrededor del tema del asesinato de Agamenón y del matricidio reparador que cumple Orestes quien será perseguido por las Furias, vengadoras de crímenes.

Una vez seleccionados los tres autores, las obras concursaban, en la representación, por el primero, segundo o tercer puesto. La producción trágica del siglo V, a juzgar por los testimonios, ha sido abundantísima; sabemos, por ejemplo, que Sófocles compuso alrededor de ciento treinta obras; hay poetas trágicos a los que sólo conocemos por el nombre y, en el mejor de los casos, por algunos fragmentos. En total nos han llegado, completas, treinta y tres obras (siete de Esquilo, siete de Sófocles y diecinueve de Eurípides). No podemos saber a ciencia cierta si las que han sobrevivido son las mejores ni tenemos manera de saberlo; se suele aplicar el criterio de que son las mejores o están entre las mejores porque entre ellas se encuentran las que Aristóteles ha señalado como paradigmáticas; pero, en otro sentido, parece una ingenuidad pensar que todo se encaminó, en una selección algo espontánea, para que se salvaran las mejores. Tampoco el hecho de que hayan obtenido el primero, segundo o tercer puesto puede ofrecernos un criterio de evaluación; por una parte, muchas de las obras premiadas se han perdido; por la otra, vean lo que pasó con el *Hipólito* de Eurípides: Eurípides compuso dos obras

con ese título. De acuerdo con algunos testimonios, la primera había sido tan "destapada" que suscitó escándalo entre los puritanos atenienses contemporáneos. Entonces el autor compone un segundo *Hipólito* en el que delega, por así decir, la responsabilidad del ardiente amor de Fedra (que en el primero declaraba impúdicamente a su hijastro) en la diosa Afrodita. Y la segunda Fedra, cegada por la *áte*, es juguete y víctima del despecho de una diosa. Este segundo *Hipólito* que, si bien indudablemente es una obra de arte genial, emboza la burla de Eurípides a la hipocresía de sus conciudadanos, gana el primer puesto, y lo obtiene con esa respuesta irónica a la buena conciencia de la censura ateniense.

Pero lo cierto es que éstas son las obras que conservamos; que tienen gran calidad estética, que han confrontado con las grandes creaciones literarias de los siglos posteriores; que han sido, a su vez, fuente de inspiración de grandes artistas.

Veamos ahora algo sobre el edificio que albergaba las representaciones trágicas. Los grandes teatros que conocemos no son del siglo V sino del IV o III. En el V los teatros han sido precarios, seguramente de madera, con gradas como las de los viejos circos. El teatro de Dioniso en Atenas (comenzado a edificar en el siglo V y terminado en el IV) formaba parte del ámbito consagrado al dios y se componía de: 1) gradas talladas en la roca que constituían en esencia el *théatron*, el lugar de la representación; 2) la *orchéstra*, espacio circular en cuyo centro se elevaba la *thyméle* o altar; servía para las evoluciones del coro; 3) las *párodoi*, pasajes laterales por los cuales el coro entraba en la *orchéstra*; 4) la *skené*, que contenía las salas desde donde los actores salían a escena; delante de ella se colocaba los decorados y la maquinaria de la representación teatral; 5) el *proskénion*, que equivale al escenario de un teatro moderno.

Es verdad que el contenido de las tragedias que nos han llegado poco tiene que ver con la mitología o mitografía de Dioniso. Ya en la antigüedad se ha preguntado por qué esa forma, que empezó siendo un ritual de Dioniso y terminó acogiendo al drama trágico, se fue poblando con mitos que poco tenían que ver con ese dios. Ello responde a un complejo proceso cultural. Pero la última tragedia euripidea (y otras no conservadas, de otros autores) se reenlaza con los lejanos

orígenes. Eso aparte de que Dioniso es la figura convocante del certamen teatral.

Les dije hace un momento que un aspecto de la institucionalización del teatro trágico griego reside en el hecho de que dio lugar a una estética, especialmente una estética de la tragedia. Es muy poco lo que Aristóteles dice sobre la comedia en la primera parte de la *Poética*, la única conservada. A partir de la publicación de *El nombre de la rosa* ha adquirido mayor difusión entre el público lector el dato de que la segunda parte de la *Poética* se ha perdido; eso gracias al extraordinario y curioso éxito de la novela de Umberto Eco, tan llena de tecnicismos, con extensos pasajes en latín, y no obstante un *best seller*. El frío dato filológico de que la parte que trataba de la comedia se perdió se ha enriquecido con esa genial ficción de Eco, que guarda relación con un aspecto de la ascética institucionalizada por un sector del cristianismo, hacia fines de la Edad Media, simbolizado en la tremenda figura del bibliotecario ciego que se siente custodio de la seriedad del dogma y decide la destrucción del único manuscrito existente porque, al tratar sobre la comedia, podía servir de fundamento para una reivindicación de la risa y de lo cómico.

Señalé como aspecto de la institución teatral la oposición tragedia-comedia. Hay una obra importante del helenista español Francisco Rodríguez Adrados, *Fiesta, Comedia y Tragedia* (Madrid 1983), que sintetiza las principales interpretaciones sobre los orígenes del teatro griego. Adrados pone como epígrafe de su libro una frase del *Banquete* de Platón: "es propio de un mismo varón el saber crear comedia y tragedia" (223d). Su intención es evocar un momento originario del proceso en que, a partir de un fenómeno único, el ritual agrario, surgen tanto la comedia como la tragedia. Pero aun cuando Platón diga esto —o precisamente porque lo dice— también en él está operando esa *oposición* y hay un intento por superarla, superar una oposición consagrada y vigente. Dice al respecto Rodríguez Adrados:

> Al crear, sobre el modelo de la tragedia y por oposición a ella, la comedia, de un carácter más general y comprensivo que el drama satírico, Grecia produjo la escisión de lo trágico y lo cómico, que habían convivido en los antiguos rituales agrarios como formas alternativas de una misma realidad; acabó con la

ambigüedad tragicómica consustancial con ellos. Logró así Grecia un esquematismo... que hizo explorar más profundamente toda la interioridad del hombre y todo el destino humano. Como es normal, esta claridad de líneas se pagó con una deformación, un forzar determinados aspectos de la realidad. Pues la unidad de lo trágico y lo cómico se da en la vida humana, como ya sabía Platón, como sabían antes los rituales agrarios. Lope y Shakespeare y tantos otros hubieron de redescubrir esa unidad. (p.605-606)

Aristóteles habla de dos géneros distintos y de dos públicos distintos: representación y público serios para la tragedia, representación y público torpes *(phaûloi)* para la comedia.[3] De modo que la polaridad llega a su máxima expresión en la institucionalización estética del teatro en la *Poética* de Aristóteles.

Una tragedia griega clásica comprendía: 1) *prólogo*, que corresponde aproximadamente a un primer acto; las tragedias más antiguas no lo tenían, según se ve en las primeras de Esquilo; 2) *párodo*, canto de entrada del coro que cantaba mientras se ubicaba en la *orchêstra*; 3) *episodios*, corresponden aproximadamente a los "actos"; generalmente eran cuatro, y con el prólogo hacen cinco "actos"; 4) *estásimos*, cantos del coro que dividen los episodios; no son interludios, están ligados con el desarrollo de la acción; 5) *éxodo*, el último episodio, que seguía al último estásimo; con él, al retirarse el coro, termina la tragedia.

Para ir cerrando esta primera parte de la introducción, quiero tratar muy someramente la difinición aristotélica de tragedia:

Tragedia es una imitación de una acción seria y completa, de adecuada extensión, en lenguaje grato, por medio de la actuación de personajes y no de relato, y que, mediante compasión y miedo, realiza la expurgación de tales afecciones. (1449b24-28)

La palabra griega para "expurgación" es *kátharsis;* para "afecciones", *pathémata* (adviertan la relación con *páthos*) . Aristóteles sostiene que la participación de los espectadores (que hace extensiva a los lectores) culmina en una purificación por medio de la compasión y el miedo. El texto nos permite una doble intrepretación: o se trata exclusivamente de esas dos afecciones o bien de ésas y otras semejantes. En cualquiera de los dos casos, lo importante es la *sympátheia* (comunidad de

páthos) entre el espectador o lector y los personajes.

En el mismo capítulo 6, se nos dice que la tragedia no imita seres estáticos sino caracteres en acción; es imitación de acción y de vida; felicidad e infelicidad se dan en la vida y en la acción, hay imitación de energía en desarrollo.

Es mucho lo que queda por decir, pero el tiempo nos obliga a abreviar. Sólo quiero volver sobre esto: la representación teatral tiene origen ritual; se desarrolla en un marco de celebración religiosa. Es una función litúrgica que en sus expresiones arcaicas reproduce la epifanía de un dios, aun cuando las obras que vamos a estudiar ponen en juego pasiones, afectos, reacciones humanas acotadas por el límite que impone el destino. Pero lo arcaico pervive en la función catártica y en la fuerza creativa que se actualiza ritualmente en cada representación dramática.

NOTAS

[1] En *The Journal of Hellenic Studies* vol. LXVII, Londres 1937.

[2] Véase Tucídides V 83-115.

[3] Véase *Poética*, capítulos 5 y 6.

INTRODUCCION (2a. parte):

TRAGEDIA Y FILOSOFÍA

Walter O. Kohan

Como todos sabemos, uno de los aspectos más salientes del lenguaje radica en su capacidad de nombrar; el nombre representa algo así como los límites que el lenguaje impone a una realidad determinada y nuestra valoración de los nombres tiene mucho que ver con la valoración de los límites que esos mismos nombres imponen. Por cierto que estos nombres y los límites que ellos señalan tienen una doble naturaleza, determinada e indeterminada a la vez: por un lado, determinada porque el código del que tales nombres forman parte, impone una sintaxis y una semántica, una gramática y un diccionario, ambos con un mismo carácter arbitrario y convencional o social; por otro lado, indeterminada por la libertad —limitada, pero libertad al fin— que ofrecen, en mayor medida, el diccionario y, en menor medida, la gramática, abiertos ambos en parte a la creación del hablante; sintaxis y semántica determinan y a la vez permiten ejercer una cierta libertad; el lenguaje es un microcosmos que es determinado y, a la vez, alberga un margen de libertad.

Determinación y libertad en "Tragedia y Filosofía", el nombre de esta conferencia; determinación y libertad en la tragedia y en la filosofía, uno de los temas de esta conferencia.

Empecemos por el nombre de esta charla: ¿A qué nos determina "Tragedia y Filosofía", como título? La sintaxis nos exige hablar de dos términos puestos en conjunción; la semántica

nos impone dos registros discursivos ¿qué libertad nos deja? La de jugar entre los distintos *sémata* de esos términos y también la de explotar la polivalencia de esa misma conjunción. Estoy seguro de que muchos de ustedes ya habrán comenzado este juego semántico y se habrán preguntado o se estarán preguntando ahora mismo desde cuál de todos los caminos que abre la conjunción "tragedia y filosofía" abordaremos la charla de esta noche. El horizonte se acorta bastante si tenemos presente que en la charla inaugural de hace dos semanas la profesora Victoria Juliá aclaró que, en cuanto al término "tragedia", vamos a referirnos, en este curso, a esa expresión del teatro institucionalizado en la Atenas del siglo V a.C. que alcanzó su culminación con las creaciones de Esquilo, Sóflocles y Eurípides; pero con esta aclaración aún no es suficiente pues en lo que hace al término "filosofía", existen varias alternativas: en efecto, podríamos situarnos en la filosofía posterior a la tragedia griega del siglo V a.C.; allí sería posible estudiar la influencia que la tragedia ejerció sobre ella: con toda seguridad, es un ejercicio de enorme interés analizar los motivos trágicos en los diálogos de Platón o en los escritos de Aristóteles, por ejemplo, pero no es eso lo que he elegido hacer esta noche; también situados en la filosofía post-tragedia podríamos analizar cuál es el juicio que los filósofos han emitido acerca de la tragedia, por ejemplo Platón en su *República* o Aristóteles en su *Poética*, pero tampoco es esto lo que vamos a tratar hoy. Una tercera posibilidad, tal vez aún más estimulante que las otras dos, es la de situarnos dentro mismo de la tragedia y hacer nosotros un análisis filosófico de la misma; por ejemplo podríamos analizar el concepto de muerte o el de tiempo o aun el mismo concepto de la tragedia y de lo trágico presentes en las tragedias del siglo V a.C., pero tampoco es eso lo que hoy vamos a hacer.

No nos vamos a situar durante ni después de la tragedia, sino antes, un antes que no lleva al acento en lo temporal —aunque también es un antes en el tiempo— sino en lo conceptual. Y vamos a trazar un esbozo de los principales problemas que el horizonte conceptual de la filosofía lega a la tragedia. Si las tragedias que conservamos de los tres grandes trágicos que estudiaremos a lo largo de esta serie de charlas se representaron

entre el segundo y el último cuarto del siglo V a.C., hoy vamos a analizar aquí otra forma de referirse a la realidad que, **para nosotros**, nace en Jonia con Anaximandro de Mileto, el autor del primer libro escrito en prosa, una prosa que llega hacia mediados del siglo VI a.C., después de varios siglos de creación poética.

Vale recordar que los hitos más importantes de esta primera *reflexión filosófica en Occidente* hay que buscarlos fuera de Grecia continental: Mileto, cuna de Anaximandro y también, entre otros, de Tales y de Anaxímenes, es una ciudad de Jonia en Asia menor al igual que Éfeso, cuna de Heráclito. Parménides y Empédocles, otros dos hitos importantes entre los primeros pensadores griegos —aunque no nos vamos a ocupar de ellos en esta charla—, nacen y viven en colonias griegas del sur de Italia. Recién con los sofistas y Anaxágoras, extranjeros que viajan a Atenas atraídos por los tesoros de la capital del imperio, la filosofía se traslada a Atenas y en el momento de mayor decadencia de la *pólis* ateniense alcanza allí su esplendor con la tríada Sócrates, Platón y Aristóteles. Curiosa dualidad de la *pólis* ateniense: en su esplendor crea las condiciones de posibiblidad para el nacimiento de la filosofía, y para que se produzca lo que M. Foucault llama la escisión de los dispositivos de poder-saber; esa misma *pólis* asiste durante su decadencia al mayor esplendor de la filosofía y, finalmente, la arrastra consigo en su derrumbe final.

Antes de examinar a los filósofos presocráticos en cuestión, voy a hacer una aclaración importante que tiene que ver con el "para nosotros" mencionado recién. Como ustedes saben, de los primeros filósofos griegos no hemos conservado ningún testimonio directo de sus libros. Nada de la filosofía anterior a Platón se ha conservado en forma directa. Lo que nosotros conocemos como fragmentos de los presocráticos no son pedacitos de sus obras sino testimonios indirectos, en muchos casos de autores varios siglos posteriores a ellos, quienes en algunos casos ni siquiera tuvieron en sus manos aquellos libros, casi todos perdidos ya en la antigüedad temprana. Si podemos hablar actualmente de fragmentos de los presocráticos es por el trabajo de los filólogos contemporáneos, iniciado a comienzos del siglo por Hermann Diels, quien tras recopilar y

clasificar el extenso material legado por la tradición peripatética, nos proveyó de textos con cierto grado de confiabilidad. Entre estos textos no hay ningún testimonio confiable sobre filósofos que precedieron a Anaximandro, como Pitágoras o Tales, sobre los que bien poco se puede decir seriamente en la actualidad, de allí que "para nosotros" la filosofía empieza con Anaximandro en el siglo VI a. C., y los primeros textos más orgánicos recién los tenemos con Heráclito y Parménides a comienzos del siglo V.

Una aproximación filosófica a los presocráticos griegos necesita en nuestros días de dos brazos auxiliares: la filología mencionada recién y también la historia. Y la historia política y económica nos dice que la época arcaica, desde el siglo IX hasta comienzos del siglo V marca el tránsito, lento y gradual pero irreversible, de una sociedad tribal a la sociedad-estado que constituye la *pólis*. Un siglo V que engloba con pocas décadas de diferencia el momento de máximo esplendor de la *pólis* ateniense y el comienzo de un proceso que acabará con su definitiva disolución un siglo más tarde. De aquella lenta, gradual y costosa conformación de la *pólis* hay pocos datos para la Jonia de Homero, Hesíodo, Anaximandro y Heráclito entre otros, pero sabemos que tuvieron algunas características en común los largos y complejos procesos que hicieron posible, tanto en Grecia continental como en las colonias del Asia Menor y del sur de Italia, el tránsito de la sociedad tribal a la sociedad de la *pólis*.

Entre ellos, nos interesa señalar los siguientes: en la sociedad tribal impera lo personal; la política, el derecho y la verdad son propiedades de determinadas personas; con el advenimiento de la *pólis*, en cambio, estas instancias se despersonalizan, se institucionalizan; una imagen que ilustra esta transición en el campo de la economía es el abandono de la utilización del buey como unidad de medida que aparece atestiguado en los poemas de Homero ante las primeras acuñaciones de moneda en el siglo VII a.C.; en el campo social la reagrupación de los clanes y tribus que hacen sucesivamente Solón, Pisístrato y Clístenes, reemplazando el lazo sanguíneo de pertenencia a una tribu por un lazo geográfico de pertenencia a un *dêmos*. El desarrollo de las instituciones políticas,

económicas y sociales, en el período que nos ocupa, es el desarrollo de una creciente despersonalización.

En este contexto de desarrollo político y económico, en Mileto, puerto de notable actividad comercial, escribe su libro Anaximandro. De ese libro sólo nos han sido transmitidas un par de frases sueltas, pero son dos frases de gran riqueza pues en ellas está el germen de buena parte de los temas que ocuparon un lugar central en el desarrollo posterior de la filosofía griega. Anaximandro es un aficionado a la medición, un astrónomo, un cosmólogo; aparentemente habría hecho el primer mapa, mide el tamaño del sol, y lo que es más importante, busca encontrar leyes que midan y expliquen el devenir del cosmos; en esa búsqueda encuentra una ley suprema que todo lo abarca y todo lo gobierna. Una ley que considera divina y que concibió como la absoluta ausencia de límites; la llamó "lo ilimitado" *(tò ápeiron)*. En efecto, lo ilimitado es, para Anaximandro, un principio omniabarcador y omnirrector.

¿De dónde obtiene este poder, esta capacidad? Analicemos el término *ápeiron:*
(á- peiron) es la ausencia o carencia (marcada por la *a* privativa) de límite *(péras)*; el término límite *(péras)* viene de la raíz *per* cuyos significados primarios son "atravesar, transportar, llevar a término" y significa el límite, la extremidad o el fin de algo; si el *péras* (límite) es el fin de algo, lo *ápeiron* (ilimitado) es, entonces, la ausencia o negación de ese término o fin que inscribe el límite; lo *ápeiron* es ausencia o carencia de la ausencia o carencia que impone el límite; y como ausencia de ausencia, absoluta presencia; como carencia de carencia, absoluta potencia: todo lo abarca y todo lo gobierna, dice uno de los fragmentos de Anaximandro que nos ha transmitido Aristóteles en su *Física* (III 4, 203b = DK12A15, considerado textual por los helenistas actualmente); lo *ápeiron* es inmortal y no envejece (DK12B2 y 3), atributos que tienen, también, *a* privativa (*athánaton* y *agéro)*; ausente de muerte y ausente del paso del tiempo, lo *ápeiron* presencia y gobierna todas las muertes y todos los tiempos. Ahora bien, ¿qué dice esta ley, qué contenido tenía para Anaximandro? Desgraciadamente, no podemos saberlo dado el estado precario de los textos transmitidos; sin embargo, en el fragmento más extenso que nos ha llegado de Anaximandro (DK12B1), nos sugiere cuáles son sus efectos:

"Según la necesidad, en efecto, pagan la pena y reparación de la injusticia unos/unas cosas a otros/otras cosas, de acuerdo con el ordenamiento del tiempo."

Dijimos recién que con Anaximandro se ven esbozados los principales problemas de los que se ocupará el pensamiento posterior. Vamos a detenernos en aquellos que tienen mayor relación con la tragedia. Señalaremos, a tal efecto, cinco tópicos para después desarrollarlos con Heráclito.

1) El cosmos aparece como un universo de lucha, de puja entre contrarios; y más aún, como escenario de una lucha que provoca rupturas y reestablecimientos de un orden; primer punto importante, entonces, el universo es visto como un orden que se quiebra y se restaura. Quebrantar ese orden implica un pago compensatorio, reparador, una reparación que instaure nuevamente aquel orden resquebrajado.

2) El orden cósmico está definido en términos jurídicos; y aquí la palabra "jurídico" está dicha con toda intención pues con ese prisma Anaximandro mira la realidad; el cosmos es un universo donde impera una legalidad; a la ruptura de esa ley, —la injusticia *(adikía)*— sucede una justicia compensatoria, pues eso es la *díke* que impera en la *pólis*: una justicia impersonal retributiva, que no modifica un orden impuesto sino que restaura un *status quo* quebrado; universo de lucha, de ruptura de un orden y de reparación de él; un orden que Anaximandro proyecta del ámbito humano al plano cósmico en el que el hombre se inserta. Segundo punto, entonces, la ley humana se proyecta en armonía hacia una ley cósmica o natural.

3) No son los dioses sino lo divino quien impone su ley. Lo divino no tiene el menor vestigio de traza humana: si al hombre caracteriza el nacer y morir, el estar sometido al tiempo y, en última instancia, el estar preso de sus límites, *tò ápeiron* es inmortal y no envejece, es la absoluta ausencia de límites: todo lo abarca y todo lo gobierna. Tercer punto entonces, lo divino, lo que impone ley y orden es algo impersonal, desprovisto de forma humana. Algo impersonal gobierna el cosmos humano y natural.

4) El acento lo pondremos ahora en "según la necesidad". Todo el proceso descripto en los puntos anteriores es un proceso necesario. Ahora bien, ¿qué debemos entender por necesario?

Voy a valerme para explicar este concepto de un texto de Aristóteles quien en *Metafísica* 1015a32-35 define así el sentido primero de necesidad:

> Parece que la necesidad es algo inexorable, y es correcto; en efecto, es lo contrario del movimiento según la elección deliberada y el razonamiento. Además, decimos que lo que no es pasible de ser de otro modo es necesario que sea así.

Lo necesario es lo que no puede ser de otra manera; y en el ámbito de lo que no puede ser de otra manera, para Aristóteles, no hay elección posible sino pura determinación.

Aristóteles opone la necesidad a la elección producto de una deliberación, condición de una ética. En un universo donde rige la necesidad, se ve problematizada la eticidad de las acciones humanas. Cuarto tema, entonces, necesidad y elección, cosmos de necesidad y libertad humana, necesidad y eticidad.

5) El acento ahora lo pondremos en "según el orden del tiempo": en el ordenamiento del tiempo, en el futuro, se verifica la aplicación de esta ley inexorable; lo ilimitado ordena el tiempo por venir, busca restaurar en lo porvenir el desequilibrio producido por la injusticia, por la ruptura del orden; el presente parece proyectarse causalmente sobre el futuro. Aunque queda en pie la cuestión de la cognoscibilidad o predictibilidad de ese orden temporal por venir, resulta manifiesto que entre presente y futuro hay una relación de causalidad. Quinto punto, entonces y expresado de un modo más general, en el tiempo se dan prospectivamente relaciones de causalidad.

Veamos cómo se desarrollan estos cinco puntos con Heráclito. Heráclito escribe su libro en las primeras décadas del siglo V, cuando tienen lugar las guerras persas y con él tenemos un material algo más asible: conservamos algo así como 130 fragmentos de su libro. Heráclito es un pensador enigmático, difícil, duro de leer y roer. Su lenguaje no es enunciativo o

declarativo; muchos de sus fragmentos tienen un tono sentencial, otros aforístico; es que Heráclito, como el oráculo délfico, no dice ni oculta sino que señala, entrega señales; en muchos de estos fragmentos se aparta Heráclito de la gramática que a partir de Aristóteles se ha llamado tradicional en Occidente, enfrentando sustantivos de significación contraria sin nexo verbal alguno. Más aún, podríamos decir que categorías como las de sujeto y predicado son muchas veces inadecuadas para entender las señales que da Heráclito. Su lenguaje es de yuxtaposición, muchas veces prescinde del verbo cópula, porque su lenguaje no es de predicación, ilación o nexo sino un lenguaje de oposición, de confrontación y, a la vez, de unidad. Es que sólo un lenguaje de oposición y unidad en la confrontación puede hablar de una realidad vista en términos de oposición y lucha pero también de unidad entre contrarios. En lo que sigue, voy a referirme sólo a algunos de sus fragmentos, los que guardan relación con los temas recién expuestos.

Para Heráclito en el cosmos conviven la unidad y la multiplicidad, la identidad y la diferencia; el cosmos es la multiplicidad de contrarios que se oponen, pero también la unidad de la identidad que los abarca. En otros términos, el cosmos es una unidad, pero no una unidad indiferenciada sino una unidad de lo diferente, de lo opuesto.

La idea de que el cosmos es oposición entre contrarios está presente en numerosos fragmentos. Entre ellos elijo aquellos más representativos, los que llevan la imagen de la guerra: "Es necesario saber que la Guerra es común y la discordia justicia y que todo sucede según discordia y necesidad" (DK22B80); encontramos aquí, otra vez, resaltada la permanente y **necesaria** ruptura de un orden, ruptura que adquiere una potestad rectora universal. "Guerra es padre de todos, rey de todos; a unos vuelve dioses, a otros hombres; a unos hace esclavos, a otros libres" (DK22B53). La guerra es la mejor imagen de la oposición entre los hombres; siempre se origina de un exceso, de tener más un contrario que otro; y la guerra nunca acaba con los excesos sino que genera nuevos abusos; de allí su universalidad, por eso todo lo abarca y todo lo gobierna.

Pero el cosmos no es sólo oposición y disputa, sino también la unidad e identidad que abarca la oposición y la disputa.

imagen paradigmática de la identidad y la unidad universal es DK22B50: "Si se escucha no a mí sino al *lógos*, es sabio acordar que todos (todas las cosas) son una unidad". También DK22B60: "El camino ascendente y descendente *<es/son> uno e idéntico.*" Heráclito señala de este modo que la diversidad de las partes de un todo no afectan la mismidad o unidad del mismo. Leo DK22B10: "Conexiones: entero y no entero, convergente-divergente, consonante-disonante, de todas las cosas unidad y de la unidad todas las cosas". Lo digo una vez más, el cosmos de Heráclito es un cosmos de oposición e identidad, de unidad y multiplicidad, un cosmos del equilibrio que resulta del permanente y necesario desequilibrio.

El cosmos tiene una ley necesaria de identidad y oposición que recién vimos expresada como Guerra y como Unidad, pero que Heráclito llama también con otros nombres. Así como en el fr. 80 dice que la guerra es lo común, en el fr. 2 afirma que el *lógos* es lo común. La guerra expresa el límite socio-político de la realidad, el *lógos* su límite lingüístico-conceptual. *Lógos* es una palabra importante, importantísima para comprender a Heráclito. Deriva de un verbo *légein* que originariamente significa "recoger", es un verbo que expresa la actividad del agricultor; también significa contar (en sentido concreto) y de allí contar en el sentido abstracto de narrar, hablar. El sustantivo *lógos* significa recuento o cuenta, proporción, explicación, pensamiento, palabra, narración. En Heráclito seguramente tiene relación con el ámbito del lenguaje, de la palabra, porque en los fr. 1 y 50 el *lógos* es algo que se escucha; la dificultad radica en ver qué expresa o a qué remite en ese ámbito. Yo creo que alude a una ley, a la explicación discursiva de esa unidad y oposición que mencionamos recién. El *lógos*, en efecto, tiene el mismo alcance que la Guerra de los fr. 53 y 80 y el mismo alcance que lo ilimitado de Anaximandro: "todo sucede según este *lógos* (según esta ley)" dice el fr. 1 que recalca que tampoco esta ley se halla sometida al tiempo: "este *lógos* existe siempre" afirma el comienzo de este fragmento que es también el comienzo del libro de Heráclito.

Les recuerdo brevemente aquellos 5 tópicos señalados cuando hablamos de Anaximandro: 1) el universo como un orden que se quiebra y se restaura; 2) ley humana y ley divina;

3) lo divino impersonal; 4) necesidad cósmica y libertad humana; 5) en el tiempo hay relaciones de causalidad.

Voy a tratar de abarcar sintéticamente a todos ellos con la ayuda de estos textos de Heráclito: hemos señalado ya un universo de oposición, de disputa, de lucha, de ruptura de un orden pero también dimos cuenta de la unidad e identidad que abarca a esa lucha. Las referencias a la *pólis* son, en este punto, inevitables: la *pólis* es lo común y por ello también la guerra y el *lógos* son lo común. La guerra y la ley atraviesan y abarcan a la vez a la *pólis*. Y la ley de la *pólis* encuentra su fundamento en la ley divina. Cito el fr. 114: "es necesario que todos los que hablan con inteligencia confíen en lo común a todos, tal como un Estado en su ley, y con mayor confianza aún; en efecto, todas las leyes humanas se nutren de una sola: la divina". Heráclito apela a un tono prescriptivo, conminatorio. Es necesaria la defensa de lo común, de la *pólis*. La defensa de la *pólis* tiene aquí un fundamento divino que la soporta: las diferentes leyes de la *pólis* se nutren de una única ley divina o natural que las sustenta. Un orden divino fundamenta el orden humano. Es interesante notar que esta reafirmación del origen divino de las leyes de la *pólis* sólo se puede entender si aquellas leyes fueron cuestionadas en su legitimidad. Y este cuestionamiento del carácter divino de las leyes de la *pólis* atravesará las producciones de Sóflocles y Eurípides y de un modo más general el diálogo filosófico entre sofistas, Sócrates y Platón. Pensemos sólo por un momento en la dualidad trágica que atraviesa a Antígona: aceptar la ley de la *pólis* significa quebrar la ley natural y, a la inversa, seguir la ley natural implica romper el orden de lo común.

Ahora bien, ¿cuál es esa ley divina para Heráclito? Cito DK22B67: "El dios: día-noche, invierno-verano, guerra-paz, saciedad-hambre..." Lo *divino* es el *orden natural* y el *orden* de la *pólis* que se fundamenta en él. Leamos ahora DK22B32: "Uno, lo único sabio, quiere y no quiere ser llamado con el nombre de Zeus"; la guerra, el *lógos*, la unidad de los contrarios tienen algunos atributos de Zeus, todo lo abarcan y todo lo gobiernan, pero no tienen su forma ni sus rasgos humanos. Lo divino no tiene, para Heráclito, forma de hombre. Heráclito, como Anaximandro, desantropomorfiza lo divino y se ubica así

en la misma línea de un poeta de gran riqueza filosófica, en el que lamentablemente no podemos detenernos ahora, como Jenófanes de Colofón.

Nos interesa en lo que sigue abordar la relación del hombre con esta ley. ¿Por qué incita Heráclito en el fr. 114 a confiar en esta ley necesaria si de todos modos se va dar, si esta ley y esta guerra se llevan a cabo sin que ello dependa de la voluntad de los hombres? En otros términos, si esta ley se da según necesidad, de un modo inexorable, ¿cuál es el sentido del pedido de Heráclito para que los hombres sigan a lo común? Para Heráclito, un pensamiento inteligente se vuelve hacia lo común, no se queda en la particularidad de una oposición, en el predominio circunstancial de un contrario, sino que busca la unidad que subyace o abarca la lucha entre contrarios. Advertir y entender la universalidad de esta ley, implica para el hombre la posibilidad de divinizarse. Para marcar la diferencia entre quienes comprenden el modo de ser del devenir y quienes no lo hacen, Heráclito apela a la metáfora de los despiertos y dormidos. La inteligencia está para Heráclito en despertarse, y despertarse significa reconocer esta única ley que todo lo rige. Cito: "para los despiertos, el cosmos es uno y común, pero cada uno de los que duermen se abandona a lo particular" (DK22B89). Vemos aquí un resquicio para hablar de libertad, una cuña que se instaura en la oposición aristotélica entre lo inexorable y la elección deliberada, porque si bien existe una ley inexorable, Heráclito demanda la elección deliberada de esa ley; y si hay elección deliberada hay una cierta libertad; libertad que no debe entenderse como libertad de elección o como libre albedrío sino como libertad de la autoafirmación deliberada en la única alternativa existente. No elegir esa alternativa no implica que la misma no se vaya a dar, pero no asumirla implica no reconocerse en lo más auténticamente humano: en el hombre la posibilidad de divinizarse viene dada, según Heráclito, por ese reconocimiento. Cito DK22B119: "Para el hombre, el carácter (*éthos)* es su divinidad." Lo divino, para el hombre, está dentro y fuera de sí. Dentro de él porque divinizarse depende de su elección, fuera de él en tanto divinizarse es participar de lo común, comunizarse. Pensemos si no en Edipo. Su desconocimiento de la ley universal significa la peste en su

pólis. Su reconocimiento de esa ley, la salvación de esa misma *pólis*.

He dejado para el final de este breve recorrido por algunos fragmentos de Heráclito el problema de la causalidad en el tiempo. Hemos dicho que para Heráclito hay algo que no está sometido al tiempo, algo a lo que da diferentes nombres como *lógos*, guerra, mundo y su imagen, el fuego (DK22B30); una ley que también se muestra como una armonía invisible (DK22B54) y como una naturaleza que ama ocultarse (DK22B123). Diferentes nombres de una ley que no se muestra sino por sus efectos y que desde una instancia atemporal regula el devenir de lo temporal. Si el mundo fuera un juego, esta ley sería las reglas de ese juego. Heráclito dice que "el tiempo es un niño que juega, un juego con dados; su reino es el de un niño."(DK22B52). La metáfora es especialmente adecuada para entender la relación de esta ley atemporal con la lógica de lo temporal; en el cosmos los hombres juegan, en la lógica y orden temporales, un juego cuyas reglas les son dadas desde una instancia atemporal, que todo lo rige y todo lo atraviesa; en este punto, las semejanzas con lo *ápeiron* de Anaximandro son manifiestas: la ausencia de todo límite en su aplicación es lo que constituye a estas reglas en principio de absoluta presencia y positividad en el cosmos y por ello Anaximandro las llamó *tò ápeiron*; es por la necesidad de medir, acotar y decir esta ley por lo que Heráclito la llamó *lógos*.

En Anaximandro y Heráclito, percibimos una idea central que podría formularse del siguiente modo: una instancia superior, no personal, gobierna el devenir del tiempo. La lógica de lo temporal sigue una legalidad atemporal que los hombres no gobiernan. Heráclito va un poco más allá: lo mejor que pueden hacer los hombres es confiar y seguir a esa ley. Y que exista una ley que gobierna el comportamiento de los hombres no impide que los hombres se sientan dueños de su obrar, cuando se autoafirman en esa legalidad.

Esta idea de que hay una instancia inaccesible para el hombre, que todo lo gobierna, ha tenido una notable fecundidad en todo el pensamiento griego que siguió a Anaximandro y Heráclito y no impidió que hablaran de los hombres como libres y responsables de su obrar. Ustedes van a tener oportunuidad

de problematizar esta idea en los tres grandes trágicos. Y ya que hablamos de tres grandes, quiero tomarme la libertad de terminar esta charla con una frase de uno de los tres grandes de la filosofía griega; me refiero a un texto de Platón quien recoge, en su última obra, *Las Leyes*, esta idea del devenir temporal como juego. Allí toma esta metáfora de Heráclito en dos o tres pasajes y se anima a llevarla un poco más lejos. Dejo hablar a Platón: "el hombre es un juguete maquinado del dios, y en realidad eso es lo mejor que hay en él. Más aún, es necesario aceptar este modo de ser y que todos los hombres y mujeres pasen así su vida, jugando los juegos más hermosos...". La frase, por cierto, no termina allí. He separado expresamente la última expresión para quienes ingenuamente pudieran acusar de conservador y reaccionario a este pensamiento: "... al contrario de lo que intentaron hacer hasta ahora." (*Leyes* VII 803c).

ESQUILO Y LOS ORÍGENES: HOMERO

Luis Ángel Castello

Esta tercera charla del ciclo "La tragedia griega" está englobada dentro del apartado *Esquilo y los orígenes*. Tócame iniciarla, precisamente, con *los orígenes*. Los orígenes ¿de qué? De la concepción del mundo que posibilitó el advenimiento de algo así como el fenómeno de lo trágico, sobre el cual se asentará la tragedia griega, como hecho, como institución, en el siglo V, y como hemos tenido oportunidad de escuchar de la profesora Juliá en la primera reunión.

La cosmovisión que posibilitó, entonces, el advenimiento del fenómeno de lo trágico ¿dónde es posible encontrarla atestiguada antes, precisamente, de su materialización por antonomasia, en los nombres de Esquilo, de Sóflocles, de Eurípides? Se halla en el documento literario fundante de Occidente: en *Ilíada y Odisea*, de Homero. Sobre esas obras vamos a trabajar.

Quiero insistir en esto desde el comienzo: nociones ya aludidas en este ciclo y sobre las cuales se volverá, en el tenor de *hamartía*, "error trágico", esa peripecia que suscita "miedo" y "conmiseración", *phóbos* y *éleos*, y acarrea la posterior "purgación", *kátharsis*, de esos mismos "padecimientos", *pathémata*, todo esto, digo, es inconcebible si se prescinde de la particular visión del obrar humano, de la imposibilidad de ese mismo sujeto de inteligir los planes generales de la existencia y de la total ausencia de esperanza escatológica. En una palabra, las categorías mencionadas, consustanciales con la tragedia, y que adquirieron su impronta en la estética de Aristóteles, su *Poética*, presuponen la atmósfera espiritual que

enmarcaba ya a los héroes homéricos. Es por eso que Homero nos ofrecerá las líneas de análisis necesarias para la síntesis que se realizará en el llamado "pesimismo griego", asunción de una realidad trágica, condición de posibilidad de la tragedia griega.

1a. PARTE

Comienzo, entonces, con la primera línea de análisis: la problemática del sujeto puesto en relación con su obrar.

Explico, antes de su lectura, el contexto del texto nro. 7 del Anexo, con el cual iniciaremos el trabajo, y que se halla en el material oportunamente distribuido.

Se trata de *Ilíada*, Canto XIX, y tiene que ver con la conocida "Explicación de Agamenón". El comandante de las fuerzas griegas se disculpa ante la Junta de héroes por su acción irreflexiva: haber desposeído a Aquiles de su botín, la cautiva Briseida, dando origen a la cólera de aquél, que tantos desastres ocasionó al ejército aqueo. Dice entonces así:

> Más, ¿qué podía hacer? La divinidad es quien lo dispone todo. Hija veneranda de Zeus es la perniciosa *Áte*, a todos tan funesta: sus pies son delicados y no los acerca al suelo, sino que anda sobre las cabezas de los hombres, a quines causa daño, y se apodera de *uno, por lo menos, de los que contienden.*

Vuelvo enseguida sobre esta *Áte*, pero digamos algo muy importante: inmediatamente antes le había atribuido tres agentes a esta "locura parcial pasajera", agentes que son Zeus, la *moîra* y Erinia.

Otra cita, también de *Ilíada*, y que no está entre los textos en poder de ustedes. Se trata del episodio de la muerte de Patroclo, al fin del canto XVI, en que el héroe griego, ya moribundo, le dice al troyano Héctor, que viene a ultimarlo

> Matáronme la *moîra* funesta y el hijo de Leto (Apolo), y Euforbo entre los hombres; y tú llegas, el tercero, para despojarme de las armas.

Aquí el agente mítico es Apolo al cual vemos, efectivamente, golpear, invisible, al héroe; despojarlo del casco y hacerle perder

la coraza. Así es posible que el primer agente humano, Euforbo, lo hiera, y luego complete la obra Héctor, a quien dirige Patroclo la imprecación.

Son muy ricas las reflexiones que estos fragmentos nos pueden despertar para el tema que nos ocupa.

Son dos situaciones de desastre personal. En el caso de Agamenón, una ofuscación que trajo aparejada ruina para su ejército. En el de Patroclo, "accidentes", diríamos hoy, que tampoco es posible explicar. "Efectos no queridos", para hablar de alguna manera. Pero si sucedieron, "tenían que ser". Era la *moîra*.

Tratemos de aproximarnos al problema primero en su aspecto objetivo. Por el lado de los agentes que llevaron a cabo los planes de la *moîra* que es, entonces, algo así como la cara no manifiesta del proceso en el cual está implicado el sujeto humano. Pero sólo implicado.

Áte es el estado emergente de la intervención de los agentes objetivos en la decisión de Agamenón: quitarle su muchacha a Aquiles. Es que no puede provenir del propio sujeto ese estado mental, ese anublamiento o perplejidad momentáneo de la conciencia normal.

Pensar, como pensaríamos hoy, en una causa fisiológica o psicológica es inconcebible para ellos. Inmediatamente después, Agamenón asume públicamente los resultados de su acción. Y esto no es paradójico.

Los miembros de la Junta y el propio jefe saben que la fuente última de su acción no les pertenece. Pero sí las consecuencias.

También es *áte*, de alguna manera, la temeridad de Patroclo al avanzar por entre las filas enemigas más allá de lo que la prudencia hubiese requerido. Pero en él, la responsabilidad de su muerte, por el lado objetivo inmediato, está puesta en dos hombres, Euforbo y Héctor; e indirectamente, en un agente mítico, Apolo. Este principio divino es Zeus en el caso de Agamenón, donde encontramos, además, un elemento demoníaco, la Erinia, agente personal que asegura el cumplimiento de la *moîra* y cuyo tratamiento, en la perspectiva homérica, es diferente del que le atribuirá la tragedia posterior: personificaciones de la venganza.

Estos hechos están atestiguados en múltiples testimonios.

La acción humana está sujeta a una doble causalidad. El concepto de "azar", con la presunción de una naturaleza mecánica, es inconcebible. Si una flecha marra el blanco, es porque un dios la desvió; si frente al impulso de agresión hacia otro, un héroe se detiene y desiste, es porque una diosa, invisible para todos, le tira por detrás los cabellos y lo amonesta. Hoy, en su lugar, "reflexionó", diríamos.

Un ejemplo paradigmático al respecto: las quejas, en *Ilíada* III, de la hermosa esposa de Menelao, ya en brazos de Paris, contra la diosa Afrodita, que así la arrastra como portadora de ruina. Dice Helena, entonces

> ¡Cruel!: ¿Por qué quieres engañarme? ¿Me llevarás acaso más allá, a cualquier populosa ciudad de la Frigia o de la Meonia amena, donde algún hombre dotado de palabra te sea querido?

Una aclaración sobre la *moîra* a la que hemos caracterizado, desde el ángulo de nuestra exposición, como la cara no inmediatamente manifiesta de la acción. Una aproximación, bastante cierta en verdad, es la de "destino". Son los planes generales de la vida inscriptos en una lógica que escapa al hombre. A su mala *moîra*, precisamente, Patroclo atribuye su muerte. Es la parte —y con esto tiene que ver la etimología de la palabra—, la parte, digo, en la economía general de la existencia, que le corresponde a cada uno de los mortales. Es tan inflexible que un dios puede llegar a ser su agente pero no torcer su rumbo. Zeus, valiéndose de una balanza para discernir por la inclinación de los platillos la *moîra* de los héroes, es un ejemplo de la subordinación a su poder. Así, en dos oportunidades, pese a intentar de palabra —contra la opinión de los otros dioses— desobedecer a la *moîra*, de hecho, ve el término de su cumplimiento: son los casos de Sarpedón y Héctor, cuya muerte se resigna a contemplar el padre de los dioses.

Por esta impersonalidad, por este poder no conceptualizado, pero padecido y aceptado, conviene no transcribir el término con mayúsculas en este estadio homérico. Otra cosa será, quizá, en la reflexión de los filósofos, elevada allí a principio, a legalidad cósmica, según pudimos escuchar de Walter Kohan en la oportunidad anterior. Pero, a mi criterio, siempre extraño

al hombre este poder inflexible y oscuro; siempre abonando el árido suelo del pesimismo griego, como darán cuenta los textos finales.

Cierro esta primera línea de análisis, la problemática del sujeto en cuanto agente de su acción, con dos lúcidas síntesis al respecto. La primera es de la obra de Vernant en colaboración con Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*,[1] y aunque allí el hilo conductor es propiamente la tragedia, si no hemos fallado en nuestra aproximación, las reflexiones en cuestión tienen que estar implicadas en los textos homéricos que hemos abordado.

Nos dicen, entonces, Vernant y Vidal-Naquet

> El agente no es, en su dimensión humana, causa y razón suficiente de sus actos; es, por el contrario, su acción la que, volviendo sobre él según lo que los dioses hayan dispuesto soberanamente, lo descubre a sus ojos y le revela la verdadera naturaleza de lo que es, de lo que hace. (pp.72/73)'
>
> (...) su acción se inscribe en un orden temporal sobre el que no tiene poder y sufre pasivamente; sus actos se le escapan, lo sobrepasan, (p.74)
>
> (...) ni el individuo ni su vida interior han adquirido suficiente consistencia y autonomía como para constituir al sujeto en centro de decisión del que emanarían sus actos. Separado de sus raíces familiares, cívicas, religiosas, el individuo no es ya nada: no se reencuentra solo, cesa de existir. (Ibidem)

La segunda reflexión, a manera de síntesis, nos viene de Dodds, en su obra *Los griegos y lo irracional* [2]

> El preguntar si los personajes de Homero son deterministas o creen en la libertad es un fantástico anacronismo; jamás se les ha ocurrido la cuestión y si se les propusiera sería muy difícil hacerles comprender su significado. Lo que sí reconocen es la distinción entre acciones normales y acciones realizadas en estado de *áte* (pp.20-21).

1Cap."Esbozos de la voluntad en la tragedia griega", Madrid, Taurus 1987.

2 Madrid, Alianza, 1980.

2a. PARTE

Iniciamos la segunda línea de análisis. Recuerden nuestra meta: el panorama, la aparición de una cosmovisión que nos devele el caldo de cultivo sobre el que fermentó el fenómeno de lo trágico, la tragedia griega.

La segunda línea de análisis tiene que ver con el Hades, con la especial concepción de que los héroes homéricos, los hombres de esta cultura, tenían de la vida después de la muerte. Es un horizonte sombrío este, que enmarca la fugacidad de la vida; un abismo en el cual habrán de convivir todos, como sombras, por todos los tiempos.

Veamos la corroboración de lo afirmado en los testimonios seleccionados.

En el texto 4 del Anexo, Patroclo, ya ultimado por Héctor, en el status de alma errante, se acerca a su amigo Aquiles y le habla así:

> El alma de Patroclo.- ¿Duermes, Aquiles, y me tienes olvidado? Te cuidabas de mí mientras vivía, y ahora que he muerto me abandonas. Entiérrame cuanto antes, para que pueda pasar las puertas del Hades, pues las almas, que son imágenes de los difuntos, me rechazan y no permiten que atraviese el río y me junte con ellas, y de este modo voy errante por los alrededores del palacio, de anchas puertas, de Hades. Dame la mano, te lo pido llorando, pues ya no volveré del Hades, cuando hayáis entregado mi cadáver al fuego. Ni ya, gozando de vida, conversaremos separadamente de los amigos, pues me devoró la odiosa muerte que el hado, cuando nací, me deparara. (...)
>
> *Aquiles*.- ¿Por qué, cabeza querida, vienes a encargarme estas cosas? (...)
>
> Tras decir esto, le tendió los brazos, pero no consiguió asirlo: disipóse el alma cual si fuese humo y penetró en la tierra dando chillidos. Aquiles se levantó atónito, dio una palmada, y exclamó con voz lúgubre:
>
> *Aquiles*.-¡Oh dioses! Cierto es que en la morada de Hades quedan el alma y la imagen de los que mueren, pero la fuerza vital desaparece por entero. Toda la noche ha estado cerca de mí el alma del mísero Patroclo, derramando lágrimas y despidiendo suspiros, para encargarme lo que debo hacer, y era muy semejante a él cuando vivía.

Reparemos en *Hades*, la morada infernal; en el modo de ser del alma, *psyché*, como imagen, *eídolon*, del ser otrora vivo; en la *moîra*, en fin, que es *hado* en la traducción leída, ya que se ha

optado por el equivalente latino de ésta, *fatum*, de donde deriva nuestro vocablo.

El tema del muerto insepulto, de largo tratamiento en la tradición literaria griega, que es el caso presente, no puede ser abordado aquí. En oportunidad de *Antígona*, de próxima exposición en este ciclo tendremos ocasión de volver a ello.

El texto inmediatamente siguiente, el número 5 nos trae una célebre "*katábasis*"; un descenso a los infiernos por parte de un héroe vivo, que va en busca de noticias sobre su *moîra* futura, sobre los pasos a seguir en sus peripecias terrestres. Es de la *Odisea*, canto XI, y el mortal que invoca a los muertos es Ulises, y es en oportunidad de hablar con su madre, en medio de la consternación por saberla ya difunta, cuando se desarrolla el siguiente pasaje.

> Así dijo, y yo, cavilando en mi mente, quería abrazar el alma de mi difunta madre. Tres veces me acerqué —mi ánimo me impulsaba a abrazarla—, y tres veces voló de mis brazos semejante a una sombra o a un sueño.
>
> En mi corazón nacía un dolor cada vez más agudo, y hablándole, le dirigí aladas palabras:
>
> "Madre mía, ¿por qué no te quedas cuando deseo tomarte para que, rodeándonos con nuestros brazos, ambos gocemos del frío llanto, aunque sea en Hades? ¿Acaso la ínclita Perséfone me ha enviado este simulacro para que me lamente y llore más todavía?"
>
> Así dije, y al pronto me contestó mi soberana madre:
>
> "¡Ay de mí, hijo mío, el más infeliz de todos los hombres! De ningún modo te engaña Perséfone, la hija de Zeus, sino que ésta es la condición de los mortales cuando uno muere" los nervios ya no sujetan la carne ni los huesos, que la fuerza poderosa del fuego ardiente los consume tan pronto como el ánimo ha abandonado los blancos huesos, y el alma anda revoloteando como un sueño.

El alma aquí es sombra, *skié*; sueño, *óneiros*. "*Simulacro*" es, en griego, *eídolon*, lo que fue en el texto anterior vertido por "*imagen*", según otro traductor.

Cerramos la escatología homérica con un último pasaje, que lleva el número 6, y que sigue al anterior. Es el turno ahora, para Ulises, de toparse con Aquiles en su paso por el infierno, el cual rechaza airado la conmiseración del que fuera en vida su compañero de armas

> "No intentes consolarme de la muerte, noble Odiseo. Preferiría estar sobre la tierra y servir en casa de un hombre pobre, aunque

no tuviera gran hacienda, que ser el soberano de todos los cadáveres, de los muertos.

Es muy poca para Aquiles la gloria de destacarse sobre todos en los infiernos; y es un gran esfuerzo para su espíritu indomable el rebajarse a servir a uno muy inferior a él. Pero se trata de la vida. O, de lo que es lo mismo, de la miserable condición de un mortal en el Hades, sea cual fuere su existencia sobre la tierra.

3a. PARTE

Señores, las líneas de análisis nos condujeron por los senderos de una interioridad no elaborada, y de un mundo exterior sometido a una *moîra* inescrutable, cuyo último escenario es el Hades, mudo también a la pregunta sobre el sentido de todo lo existente, sobre el caprichoso y arbitrario designio de los dioses. Veamos la síntesis, el llamado "pesimismo griego". El texto 1 dice:

> Cual la generación de las hojas, así la de los hombres. Esparce el viento las hojas por el suelo, y la selva, reverdeciendo, produce otras al llegar la primavera: de igual suerte, una generación humana nace y otra perece.

El texto 2, allí mismo, corresponde a la impresionante escena final de la *Ilíada*: Aquiles y Príamo dialogan. Cada uno de ellos porta una fatalidad sobre los hombros. El primero, la nostalgia de la muerte de Patroclo y la certeza, a su vez, de su próximo fin, lejos de un padre que verá trunca la esperanza de legar el reino a su único vástago. Príamo, por su parte, acaba de besar la mano del asesino de su hijo Héctor, para rogarle le permita ofrecerle las exequias al cadáver.

Así habla el héroe griego

> Los dioses destinaron a los míseros mortales a vivir en la tristeza, y sólo ellos están descuidados. En los umbrales del palacio de Zeus hay dos toneles de dones que el dios reparte: en el uno están los males y en el otro los bienes. Aquel a quien Zeus, que se complace en lanzar rayos, se los da mezclados, unas veces topa con la desdicha y otras con la buena ventura; pero el que tan sólo recibe penas, vive con afrenta, una gran hambre le persigue sobre

la divina tierra y va de un lado para otro sin ser honrado ni por los dioses ni por los hombres.

Es, como ha sido advertido hace tiempo, la moraleja final de todo el poema. Los toneles no tienen nada que ver con la justicia, de lo contrario, la trágica moraleja resultaría falsa.

Otro texto. Es de un poeta lírico posterior, Píndaro de Tebas, caracterizado, paradójicamente, por su exuberante entusiasmo, plasmado en himnos en honor de los vencedores de los Juegos: olímpicos, píticos, y los restantes. Es el número 12 del Anexo

> En breve espacio crece la dicha de los mortales. E igual de pronto cae por tierra, zarandeada por un designio ineluctable. ¡Seres de un día! ¿Qué es uno? ¿Qué no es? El hombre es el sueño de una sombra.

"Sueño de una sombra", *skiê* y *óneiros*, los ecos de Homero, la resonancia del mundo trágico; el mismo lenguaje, la misma pena.

Y por fin, el pesimismo devenido tragedia, cernido sobre el héroe trágico, y arrastrándolo a la catástrofe. Son los pasajes 13, 14 y 15, y son tres textos de Sófocles: *Antígona*, *Edipo rey* y *Edipo en Colono*, respectivamente

> 13 Mas tanto anteriormente, como después/y en el futuro, en vigencia ha de estar/ esta ley: nada acontece en la vida/de los mortales exento de desgracia.
>
> (...)
>
> Con sabiduría alguno pronunció/ aquel famoso dicho de que el mal/ parece un día ser el bien a
>
> aquel /cuya mente conduce la divinidad/ hacia el desastre; y por muy poco tiempo/ al margen queda de la ruina.
>
> 14 De suerte que, cuando se es mortal, se debe mirar y/ observar el postrer día y no juzgar a nadie
>
> feliz/ hasta que no haya franqueado el límite de su vida/ sin haber sufrido cosa dolorosa alguna.
>
> 15 Lo mejor es no nacer/ o, en todo caso, que aquel/ que vive vuelva cuanto antes/ al lugar desde el que aquí ha venido./ Porque, una vez transcurrida/ la juventud y su ligera/ insensatez, ¿qué dolor/ o qué trabajo nos falta?/ Muerte, disensión, discordia,/ lucha, envidia; y al fin viene el último lote,/ la vejez impotente, aborrecible, / sin sociedad ni amigos, donde todos/ los peores males viven.

CONCLUSIÓN

He pensado, para concluir, en un eco moderno de esta pregnancia antigua. Es un contemporáneo nuestro, el dramaturgo francés Jean Anouhil, recientemente fallecido. Y es en su *Antígona*, precisamente, donde figura lo que voy a leerles. Juzguen ustedes el derecho de este texto para incorporarse, como una pálida acuarela más, al paisaje gris del horizonte de lo trágico.

> EL CORO.- Y ya está. Ahora el resorte está tenso. No tiene más que soltarse solo. Eso es lo cómodo en la **tragedia**. Uno da el empujoncito para que empiece a andar, nada, una breve mirada a una mujer que pasa y alza los brazos en la calle, un deseo de honor en una hermosa mañana, al despertar, como si fuera algo comestible, una pregunta de más que nos planteamos una noche... Eso es todo. Después, basta dejarlo. Nos quedamos tranquilos. La cosa marcha sola. La máquina es minuciosa; está siempre bien aceitada. La muerte, la traición, la desesperanza están ahí, bien preparadas: los estallidos, las tormentas, los silencios, todos los silencios: silencio cuando el brazo del verdugo se levanta al fin; silencio al principio, cuando los dos amantes están desnudos uno frente al otro por primera vez, sin atreverse a hacer un movimiento, en el cuarto a oscuras; silencio cuando los gritos de la multitud estallan en torno al vencedor, como en un film cuando el sonido se traba, todas las bocas abiertas de las que nada sale, todo ese clamor que es sólo una imagen, y el vencedor, vencido ya, solo en medio de su silencio...
>
> La **tragedia** es limpia. Es tranquilizadora, es segura... En el **drama**, con sus traidores, la perfidia encarnizada, la inocencia perseguida, los vengadores, las almas nobles, los destellos de esperanza, resulta espantoso morir, como un **accidente**. Quizá hubiera sido posible salvarse; el muchacho bueno tal vez hubiera podido llegar a tiempo con la policía.
>
> En la **tragedia** hay tranquilidad. En primer lugar, todos son iguales. ¡Todos inocentes, en una palabra! No es porque haya uno que mata y otro muerto. Eso es cuestión de reparto. Y además, sobre todo, la **tragedia es tranquilizadora porque se sabe que no hay más esperanza, la cochina esperanza;** porque se sabe que uno ha caído en la trampa, que al fin ha caído en la trampa como una rata, con todo el cielo sobre la espalda, y que no queda más que vociferar —no gemir, no, no quejarse— gritar a voz en cuello lo que se tenía que decir, lo que nunca se había dicho ni se sabía siquiera aún. Y para nada: para decírselo a uno mismo, para saberlo uno.
>
> En el **drama** el hombre se debate porque espera salir de él. Es innoble, utilitario. Esto es gratuito, en cambio. Para reyes. ¡Y, por último, nada queda por intentar!

ANEXO

El fenómeno de lo trágico desde la perspectiva del llamado "pesimismo griego".

Selección de textos (Las traducciones son las que en cada caso se indica, con pequeñas modificaciones.)

I: HOMERO,

La Ilíada, trad. Luis Segalá Estalella, Barcelona, Bruguera, 10 ed., / 1977.

Odisea, trad. José Luis Calvo, Madrid, Editora Nacional, 1983.

1. Cual la generación de las hojas, así la de los hombres. Esparce el viento las hojas por el suelo, y la selva, reverdeciendo, produce otras al llegar la primavera: de igual suerte, una generación humana nace y otra perece.

2. Los dioses destinaron a los míseros mortales a vivir en la tristeza, y sólo ellos están descuidados. En los umbrales del palacio de Zeus hay dos toneles de dones que el dios reparte: en el uno están los males y en el otro los bienes. Aquel a quien Zeus, que se complace en lanzar rayos, se los da mezclados, una veces topa con la desdicha y otras con la buena ventura; pero el que tan solo recibe penas, vive con afrenta, una gran hambre le persigue sobre la divina tierra y va de un lado para otro sin ser honrado ni por los dioses ni por los hombres.

3. Padre Zeus, ningún otro de los dioses es más cruel que tú: una vez que creas a los hombres no te compadeces de que caigan en el infortunio y los tristes dolores.

4. *El alma de Patroclo.*- ¿Duermes, Aquiles, y me tienes olvidado? Te cuidabas de mí mientras vivía, y ahora que he muerto me abandonas. Entiérrame cuanto antes, para que pueda pasar las puertas del Hades, pues las almas, que son imágenes de los difuntos, me rechazan y no permiten que

atraviese el río y me junte con ellas, y de este modo voy errante por los alrededores del palacio, de anchas puertas, de Hades. Dame la mano, te lo pido llorando, pues ya no volveré del Hades, cuando hayáis entregado mi cadáver al fuego. Ni ya, gozando de vida, conversaremos separadamente de los amigos, pues me devoró la odiosa muerte que el hado, cuando nací, me deparara .(...)

Aquiles.- ¿Por qué, cabeza querida, vienes a encargarme estas cosas? (...)

Tras decir esto, le tendió los brazos, pero no consiguió asirlo: disipóse el alma cual si fuese humo y penetró en la tierra dando chillidos. Aquiles se levantó atónito, dio una palmada, y exclamó con voz lúgubre:

Aquiles.- ¡Oh dioses! Cierto es que en la morada de Hades quedan el alma y la imagen de los que mueren, pero la fuerza vital desaparece por entero. Toda la noche ha estado cerca de mí el alma del mísero Patroclo, derramando lágrimas y despidiendo suspiros, para encargarme lo que debo hacer, y era muy semejante a él cuando vivía.

5. Así dijo, y yo, cavilando en mi mente, quería abrazar el alma de mi difunta madre. Tres veces me acerqué —mi ánimo me impulsaba a abrazarla—, y tres veces voló de mis brazos semejante a una sombra o a un sueño.

En mi corazón nacía un dolor cada vez más agudo, y, hablándole, le dirigí aladas palabras:

"Madre mía, ¿por qué no te quedas cuando deseo tomarte para que rodeándonos con nuestros brazos, ambos gocemos del frío llanto, aunque sea en Hades? ¿Acaso la ínclita Perséfone me ha enviado este simulacro para que me lamente y llore más todavía."

Así dije, y al pronto me contestó mi soberana madre:

"¡Ay de mí, hijo mío, el más infeliz de todos los hombres! De ningún modo te engaña Perséfone, la hija de Zeus, sino que ésta es la condición de los mortales cuando uno muere: los nervios ya no sujetan la carne ni los huesos, que la fuerza poderosa del fuego ardiente los consume tan pronto como el ánimo ha abandonado los blancos huesos, y el alma anda revoloteando como un sueño."

6. No intentes consolarme de la muerte, noble Odiseo. Preferiría estar sobre la tierra y servir en casa de un hombre pobre, aunque no tuviera gran hacienda, que ser el soberano de todos los cadáveres, de los muertos.

7. Mas, ¿qué podía hacer? La divinidad es quien lo dispone todo. Hija veneranda de Zeus es la perniciosa *Áte*, a todos tan funesta: sus pies son delicados y no los acerca al suelo, sino que anda sobre las cabezas de los hombres, a quienes causa daño, y se apodera de uno, por lo menos, de los que contienden.

II. LOS LÍRICOS,

Antología de la poesía lírica griega, selección, prólogo y traducción de Carlos García Gual , Madrid, Alianza, 1983.

8. Esto es lo más bello que dijo el hombre de Quíos: /"Cual la generación de las hojas, así es la de los hombres."/

Pocos mortales, en efecto, acogen en su oído este verso/ y lo depositan en su pecho.

Pues queda en cada uno la esperanza/que en el corazón de los jóvenes arraiga./

Mientras conserva un mortal la flor muy deseable de la juventud,/ tiene un ánimo ligero y piensa muchos desatinos./

Porque no recela que ha de envejecer y morir/ ni, al estar sano, tiene preocupación por la fatiga./

Necios quienes tienen tal estado de mente y desconocen/ cuán corto es el tiempo de la juventud y el vivir/ de los hombres. Pero tú apréndelo, y hasta el fin de tu vida/ atrévete a gozar de los bienes que el vivir te depare.

9. Nosotros, cual las hojas que cría la estación florida/ de primavera, apenas se difunde a los rayos del sol,/ semejantes a ellas, por breve tiempo gozamos de flores/ de juventud, sin conocer por los dioses ni el mal/ ni el bien. Pero al lado se presentan las Keres oscuras,/ la una con el embozo de la funesta vejez,/ la otra con el de la muerte. Un instante dura el fruto/ de la juventud, mientras se esparce sobre la tierra el sol.

10. De todas las cosas la mejor es no haber nacido/ ni ver como humano los rayos fugaces del sol,/ y una vez nacido cruzar cuanto antes las puertas del Hades,/ y yacer bajo una espesa capa de tierra tumbado.

11. Siendo humano, jamás digas qué va a pasar mañana,/ ni, al ver a alguien dichoso, por cuánto tiempo lo será./ Porque ni el moverse de la mosca de finas alas/ es tan rápido./

Pues ni siquiera aquellos que antes hubo/ y fueron héroes, hijos de los dioses/ soberanos, a su vejez llegaron/ tras vivir sin pesar, sin riesgo ni ruina.

12. En breve espacio crece la dicha de los mortales. E igual/ de pronto cae por tierra, zarandeada por un designio ineluctable./

¡Seres de un día! ¿Qué es uno? ¿Qué no es? El hombre es/el sueño de una sombra.

III: LOS TRÁGICOS,

SÓFOCLES, *Tragedias*, introduc. y versión rítmica de M. F. Galiano, Barcelona, Planeta, 1985.

SÓFOCLES, *Antígona, Edipo rey, Electra*, traducción y pres.: Luis Gil, Barcelona, Labor, 5ta. ed., 1982.

13. Mas tanto anteriormente, como después/ y en el futuro, en vigencia ha de estar/ esta ley: nada acontece en la vida/ de los mortales exento de desgracia./ (...) Con sabiduría alguno pronunció/ aquel famoso dicho de que el mal/ parece un día ser el bien a aquel/ cuya mente conduce la divinidad/ hacia el desastre; y por muy poco tiempo/ al margen queda de la ruina.

14. De suerte que, cuando se es mortal, se debe mirar y/ observar el postrer día y no juzgar a nadie feliz/ hasta que no haya franqueado el límite de su vida/ sin haber sufrido cosa dolorosa alguna.

15. Lo mejor es no nacer/ o, en todo caso, que aquel/que vive vuelva cuanto antes/ al lugar desde el que aquí ha venido./Porque, una vez transcurrida/ la juventud y su ligera/ insensatez, ¿qué dolor/ o qué trabajo nos falta?/ Muerte, disensión, discordia,/ lucha, envidia; y al fin viene el último lote,/ la vejez impotente, aborrecible,/ sin sociedad ni amigos, donde todos/ los peores males viven./

REFERENCIAS

1. *La Ilíada* VI 146-149
2. *La Ilíada* XXIV 525-533
3. *Odisea* XX 201-203
4. *La Ilíada* XXIII 69-107
5. *Odisea* XI 204-222
6. *Odisea* XI 488-491
7. *La Ilíada* XIX 90-94
8. Semónides de Amorgos, 1 (29D)
9. Mimnermo de Colofón, 2 (2D)
10. Teognis de Mégara, vv. 425-428
11. Simónides de Ceos, 3 (6D) y 5 (7D)
12. Píndaro de Tebas, *Pítica* VIII 131-137
13. Sófocles, *Antígona* 611-614 y 620-625
14. Sófocles, *Edipo rey* 1528-1530
15. Sófocles, *Edipo en Colono* 1224-1228

LA ORESTÍA DE ESQUILO COMO MODELO DE LA CULTURA DE CULPABILIDAD

Oscar Conde

La presente charla está enmarcada dentro del tema general que titulamos *Esquilo y los orígenes.* El profesor Castello, que me precedió, habló ya del pesimismo griego y de los elementos trágicos presentes en Homero y en la lírica arcaica. Es así que me toca a mí entonces trabajar sobre Esquilo y, específicamente, dentro de su obra nos vamos a referir a la *Orestía*, la única de las trilogías trágicas conservada hasta nuestros días.

Los pasos que vamos a dar, los primeros muy breves, se refieren al marco histórico, a la cronología de la obra de Esquilo, a la cuestión de las trilogías trágicas, a la idea de Justicia (*Díke*) en su producción, para desembocar en las nociones de "cultura de vergüenza" y "cultura de culpabilidad", dentro de la cual se enmarcaría *La Orestía.*

1. Esquilo nace en el 525 a.C. en Eleusis y su juventud estará signada por dos acontecimientos: en primer término, el fin del ciclo de los tiranos, que tiene lugar a partir del 510 con la llegada al poder de Clístenes, y que hará posible la constitución de un nuevo orden social en el que cada ciudadano tiene la misma posición ante la ley y, paralelamente, el avance de los persas sobre la Hélade.

Estos sucesos signan definitivamente la vida y la obra del poeta. El apogeo de la *pólis* y el consecuente florecimiento de la

democracia son el reflejo de una nueva cosmovisión. Las heroicas victorias de Maratón (490) — con la legendaria ayuda del dios Pan y la insospechada aparición del campesino Equetlo, combatiendo con su reja de arado — y de Salamina (480) — con las misteriosas luces provenientes de Eleusis y las sombras protectoras de gigantescos seres armados desde Egina — hacen decir a Temístocles que no han sido los griegos los que han realizado estas hazañas, sino los dioses y los héroes. Para Albin Lesky además "en la decisión inquebrantable con que Atenas... opone su fuerza a la agresión del gigantesco imperio, en lo impertubable de su voluntad... reconocemos la actitud del hombre trágico".[1]

En este clima vivió Esquilo. Allí se cimenta su conocimiento acerca de la expresa unión entre los acontecimientos humanos y divinos. Dioses, héroes y hombres conviven en aquella *pólis*, de la que "surgió la lucha del poeta por el sentido y la justificación de lo divino en el mundo, surgió su saber acerca de la unidad de Zeus, *Díke* y Destino".[2]

Para Esquilo en particular, las guerras contra los persas constituyen el capítulo decisivo de su biografía, lo cual se evidencia en la inscripción funeraria que el poeta redactó para sí mismo: "Esta tumba encierra a Esquilo, hijo de Euforión, ateniense, que murió en la fértil Gela; de su valor testimonio puede ofrecer el bosque de Maratón y el Medo de honda cabellera, que lo conoce."[3] Sorprendentemente para nosotros no menciona allí ni una palabra de su labor como poeta trágico ni que ganó trece de los concursos en los que se presentó.

2.

2.1. Esquilo llamó a su obra "migajas de los grandes festines de Homero", según el testimonio de Ateneo.

De los setenta y nueve dramas que podemos asegurar produjo Esquilo se conservan sólo siete.

La más antigua de las tragedias conservadas es *Los Persas* (472), aunque la primera participación de Esquilo en agones dramáticos fue en la 70a. Olimpíada (entre el 499/6).

En 467 logra la victoria en el certamen con su tetralogía sobre el ciclo tebano, en la cual *Layo*, *Edipo* y *Los siete contra Tebas* constituían la trilogía trágica, a la que seguía el drama

satírico *La Esfinge*. De esta trilogía nos queda la última de las tragedias. Ya vamos a retomar enseguida el concepto de trilogía y la importancia de ésta en el teatro de Esquilo.

Las Suplicantes podría ubicarse en 463, bajo el arcontado de Arquedémides.[4] Es la primera tragedia de una trilogía que seguía con *Los egipcios* y *Las Danaides*.

Prometeo encadenado, por su parte, no ha podido datarse.

Al 458 corresponden las tres tragedias que constituyen *La Orestía: Agamenón, Las coéforas* y *Las Euménides*. El drama satírico que acompañó a estas tragedias fue *Proteo*, y también se ha perdido.

2.2. Si bien todavía hay críticos que sostienen que Esquilo sería el creador de la trilogía encadenada o seriada —es decir aquella en que la historia continúa, a la manera de una miniserie televisiva— no existen testimonios contundentes para probar tal afirmación. Algunos de aquéllos, como Del Grande, creen ver en la trilogía esquílea un movimiento dialéctico cuyos momentos son: CULPA - NUEVA CULPA - SUPERACIÓN DEL CONFLICTO, o también HYBRIS - HYBRIS - CONCILIACIÓN. Efectivamente, en este movimiento dialéctico podría resumirse *La Orestía*. Pero ocurre que "un análisis de la trilogía tebana nos induce a aceptar, al menos de un modo hipotético, que en 467 Esquilo ha podido ofrecer a su público una obra en la que no se trata de la superación de un conflicto, sino de la aniquilación, sin más, de toda una estirpe.... No estamos en presencia del juego dialéctico tesis - antítesis - síntesis, sino de un proceso que no tiene salida, que aboca inevitablemente en un conflicto cerrado"[5].

Bien dice Méautis "el problema de la vida no termina con el individuo; éste debe siempre estudiarse en función de la familia o de la estirpe."[6] Esto mismo explica Lesky: "Con la idea de que los dioses a menudo no castigan al culpable más que en sus hijos y los hijos de sus hijos, ya Solón había tratado de explicar la forma en que los dioses gobiernan. Esta idea era afín precisamente a la concepción helénica de la unidad del linaje a través de todas las generaciones. ... En Esquilo, la idea acerca de la maldición de un linaje se ahonda de tal modo, que esta maldición no pasa casualmente a través de las generaciones,

arrastrando a la perdición a seres inocentes, sino que continuamente se manifiesta en acciones culpables, a las que sigue la desgracia a modo de expiación."[7] Con esto se liga el fragmento de Anaximandro citado por el profesor Kohan:

> Pero a partir de donde hay generación para las cosas, hacia allí se produce también la corrupción, necesariamente, pues ellas pagan recíprocamente la pena y la compensación según el orden del tiempo.[8]

Cabría preguntarse por qué *La Orestía*, a diferencia de lo que debió de ser la trilogía tebana, termina con la superación del conflicto y cuál es, en síntesis, la idea de Justicia que maneja el autor.

3. Para aproximarnos a responder estos interrogantes —particularmente qué lugar ocupa *Díke* en la producción esquílea— vamos a comentar la tesis expuesta por Festugière[9]. Después de un polémico comienzo, en el que niega la posibilidad de que la tragedia pueda existir más allá de Esquilo, Sófocles y Eurípides, dado el advenimiento del cristianismo, Festugière señala que el hombre cumple con el oficio de vivir lo mejor que puede y que son los dioses los que lo trastocan todo. Es así que el ser humano se queda anonadado, sin comprender, como "en presencia de un muro"[10].

Por lo tanto, va a tratar de explicar cómo cada uno de los tres trágicos se ubica frente a este muro y se dispone a encontrar una grieta, una salida en él.

Comienza por Esquilo, que es el autor que nos interesa hoy, diciendo que la idea de un Dios **bueno** no es la primitiva. En su origen priman las ideas de un Dios **poderoso** y de un Dios **justo.** Por lo tanto, dice Festugière, lo que ha hecho Esquilo es buscar la grieta en la idea de la Justicia.

Ahí estaría la solución —**su** solución— frente al fenómeno de lo trágico: en la *Díke*. Quiere decir que si el hombre sufre es porque es culpable. Esto tiene que ver con la visión de este hombre nuevo de la etapa de la democracia, que se aferra a la Justicia, como intento de armonía burguesa. En Homero —y enseguida vamos a hablar de eso— no existe tal idea, pero con la formación de las *póleis*, y mucho más aún con la consolidación

del sistema democrático, se vuelve imperioso el establecimiento de la Justicia como base del nuevo orden político[11]. Evidentemente hay un paso más respecto de Homero, porque estamos frente a una moralización de la *Moîra* o *Fatalidad.*

El profesor Castello ya habló en buena medida de cómo aparece en Homero la idea del sufrimiento humano en relación con los dioses. En el último canto de *Ilíada*, señala Dodds, se presenta "la famosa figura de las dos tinajas, de las cuales Zeus saca sus dones buenos y malos. A algunos hombres se los da mezclados, a otros sólo malos... En cuanto al bien puro y sin mezcla, hemos de suponer que es una porción reservada a los dioses. Las tinajas no tiene nada que ver con la justicia"[12].

4. Lo dicho recién nos lleva a tratar la cuestión del pasaje de la que podríamos denominar —con algunos antropólogos modernos— **cultura de vergüenza**, vigente en Homero, a la **cultura de culpabilidad**, que empieza a aflorar en la Edad Arcaica. En Homero no sólo no existe un concepto unificado de "personalidad", sino que el carácter o la conducta aparecen explicados en términos de conocimiento.

Según Dodds, "si el carácter es conocimiento, lo que no es conocimiento no es parte del carácter, sino que le viene al hombre de afuera... En otras palabras, los impulsos no sistematizados, no racionales, y los actos que resultan de ellos, tienden a ser excluídos del yo y adscriptos a un origen ajeno."[13] Esto ocurriría cuando los actos en cuestión le causan a su autor un sentimiento de vergüenza. En Homero, la noción de *Áte* le sirve al hombre para proyectar sobre un poder externo (la divinidad) los sentimientos de vergüenza que se le hacían insoportables. Por tanto, la sociedad homérica, según la describe Dodds, sería susceptible de ser calificada dentro de las "culturas de vergüenza". Pero ocurre que en la Edad Arcaica comenzó a tomar cuerpo de manera gradual un sentimiento de culpa que terminó transformando a la *Áte* en un castigo, otorgó a las Erinias el papel de vengadoras y personificó en Zeus a la justicia cósmica.

El paso del *phthónos* o **envidia de los dioses** a la *némesis* o **justa indignación** a través de un proceso de moralización deriva en la idea de que el culpable de un crimen que pasaba por

la vida sin recibir castigo sería castigado en sus descendientes. El hecho de que Solón, Teognis y el propio Esquilo en parte aceptaran las ideas de culpa heredada y de castigo diferido se fundamenta en la creencia de la solidaridad de la familia, creencia compartida con otras sociedades antiguas. Aunque esto pueda resultarnos incomprensible, y hasta injusto, a los antiguos se les imponía como una ley de la naturaleza, dado que "la familia era una unidad moral, la vida del hijo era una prolongación de la vida del padre, y el hijo heredaba las deudas morales de su padre exactamente como heredaba sus deudas comerciales"[14].

Hay un largo camino en ese pasaje del pueblo griego de la "cultura de vergüenza" a la "cultura de culpabilidad", e inclusive en ningún momento encontramos una "cultura de vergüenza" pura, sin rasgos de culpa, ni la viceversa. Laín Entralgo busca algunas razones para explicar esta "cultura de culpabilidad". Los límites difusos entre paternidad y autoridad están dados, desde los tiempos homéricos, en una sociedad profundamente patriarcal dentro de la cual el hijo no tiene derechos. "El deber de honrar y obedecer al padre venía inmediatamente después de los deberes frente a los dioses —escribe Laín Entralgo— y el propio Zeus manda en el Olimpo por ser precisamente Dios Padre". Pero el establecimiento de las *póleis*, así como el progreso de la democracia —con la consecuente instauración de *Díke* como valor supremo— provocan en el seno de la familia una tensión psicológica que se manifiesta en el hijo como conflicto entre la necesidad de ceñirse a la costumbre patriarcal y el deseo de obtener una existencia autónoma. He aquí la génesis del sentimiento de culpabilidad, que se traslada muy pronto al plano religioso. Así concluye Laín Entralgo que "la secreta rebelión del hijo contra el padre hácese también rebelión contra Zeus, Padre celestial y clave suprema del orden cósmico, y el sentimiento de culpa moral fue, a la vez, sentimiento de culpa religiosa"[15].

5. Para situarnos frente a *La Orestía* es necesario trazar una serie de coordenadas, esto es poner sobre el tapete ciertas nociones que van a jugar profundamente en la estructura íntima, en el esqueleto de la obra.

En primer lugar, a las ya mencionadas ideas de *Áte* y de *Moîra* debemos agregar la de *daímon* o **espíritu maligno**, que actúa como agente de la Fatalidad.

En segundo lugar, debemos decir que en Esquilo la **predestinación** y la **libre elección** del sujeto actúan conjuntamente. Hay una combinación entre el Destino y la propia voluntad, que funciona como motor de la tragedia.

En tercer lugar, no debemos perder de vista que la acción de la obra representa un doble duelo: por una parte, las divinidades infernales (las Erinias, que representan la maldición de la tribu) frente a la generación de los nuevos dioses olímpicos y por la otra la afirmación del patriarcado, de la supremacía social del varón (Orestes venga a su padre en un momento en que la herencia empieza a transmitirse por vía paterna). Thomson[16] considera que para Esquilo la subordinación de la mujer es condición indispensable de la democracia, lo cual quedaría demostrado en su lectura de *La Orestía*.

Por último, debemos señalar que el motivo básico de la trilogía está dado en la oposición de **culpa** (*aitía*) y **expiación** (*kátharsis*). Quiere decir entonces que la *kátharsis* en esta obra no es sólo el elemento que Aristóteles ve como efecto en los espectadores, sino que funciona como noción interna y fundamental dentro de la obra. En efecto, *La Orestía* no es otra cosa que una cadena de culpas.

5.1. Vamos entonces a recorrer paso a paso la trilogía, comenzando por *Agamenón*.

La obra se inicia con un vigía que ha sido puesto por Clitemestra para divisar determinadas señales luminosas que Agamenón haría —de isla en isla, de ciudad en ciudad— el día de la caída de Troya. Efectivamente, el atalaya ve las señales y a la par que se alegra por la victoria deja entrever que no será muy feliz el regreso de su señor, pues va a encontrar a su esposa junto a Egisto.

A continuación hace su ingreso el coro, que cuenta el final de la guerra, pero también refiere el sacrificio de Ifigenia —una de las hijas de Agamenón y Clitemestra—, que fue sacrificada por su padre diez años antes en el altar de Artemisa para posibilitar la partida de las naves hacia Troya.

Clitemestra sale a dialogar con el coro, a quien le comunica

la noticia de la victoria y ante quien conjetura los hechos que se estarán sucediendo en Troya en ese instante, anunciando que nada deberán temer los vencedores, en caso de que respetaren los santuarios y los dioses troyanos.

A continuación el coro canta el primer estásimo, en el cual se habla de Paris, el príncipe troyano raptor de Helena, y de los que han muerto en la batalla. A través de estos versos empieza a construirse la atmósfera de la obra:

> Yo, en mi angustia, espero una noticia oculta todavía entre tinieblas. Los dioses siempre acechan a los que han provocado tantas muertes. Y la lúgubre Erinia, con el tiempo, a aquel que ha alcanzado la dicha injustamente, lo cubre de tiniebla transformando en ruinas su existencia.[17]

Fíjense que están previendo ya el final no sólo para Agamenón, que es el que ha derramado la sangre en Troya, sino incluso para Orestes, que es casi un niño.

Al fin del canto coral llega el heraldo para narrar lo sucedido en la expedición y le pide a la reina que reciba a Agamenón como lo que es, un héroe, un gran vencedor:

> Recibidle con gozo, que al fin, se lo merece por haber devastado Troya con la piqueta de Zeus, el justiciero, bajo cuyos golpes ha sido aniquilado el territorio todo: los altares, borrados, y los templos de los dioses, y ha quedado extinguida toda la semilla de esa tierra.[18]

Por medio de estas palabras se confirma lo que Clitemestra se temía: las aras y los templos troyanos han sido destruidos.

Clitemestra entonces hipócritamente afirma que una mujer fiel espera a su esposo. Las palabras finales del mensajero revelan que Menelao se ha perdido en el *nóstos*, en el regreso.

En el segundo estásimo se hace hincapié en la figura de Helena y se la llama "novia de la lanza, perdición de armadas, de hombres y de ciudades", pero el coro concluye su participación expresando:

> acto impío engendra, después, nuevas maldades de rostro igual al de sus padres; la casa donde reina la justicia conoce un destino que tiene hermosa prole. En cambio, entre malvados, una insolencia —*hybris*— antigua suele parir nueva insolencia, un día u otro, cuando llega el momento fijado para el parto: un espíritu

> sediento de venganza, invencible, incombatible, impío: la Audacia, la Ceguera —*Áte*— fatal para las casas, espectro vivo de su propia madre.[19]

Aquí se explicita aquello de lo que hablábamos hace un momento: se trata de una cadena en la que un acto de *hybris*, de desmesura, engendra otro semejante.

En el tercer episodio llega finalmente Agamenón con Casandra, una de las hijas de Príamo, el rey de Troya, argumentando que el ejército griego se la ha obsequiado. La situación no debe sorprendernos, puesto que en *Las Traquinias* de Sófocles, cuando regresa Heracles, también se trae como concubina a Iole, la hija del rey a quien ha vencido. Agamenón alude al triunfo y afirma que "...por una mujer una ciudad entera ha sido aniquilida..."[20]

Clitemestra da la bienvenida a su esposo y le explica que Orestes fue entregado a Estrofio para que lo eduque, instándolo a continuación a que baje del carro sobre una alfombra de púrpura. El rey, al principio, se niega a hacerlo por temor al pecado de *hybris*, pero finalmente es convencido. El episodio culmina en un aparte en el que la reina suplica:

> ¡Zeus, Zeus, oh dios del cumplimiento! ¡Que se cumplan mis ansias! ¡Y pon todo tu empeño en aquello que has de llevar a término![21]

El coro, en el cuarto estásimo, manifiesta un triste presentimiento.

Una vez concluído el canto coral, Clitemestra invita a entrar al palacio a Casandra, obviamente para matarla junto con Agamenón. Pero antes de ingresar, la princesa troyana —que es una profetisa—, poseída por Apolo, comienza a hacer predicciones, primero de manera muy confusa, con alusiones muy equívocas, para terminar pronosticando su próximo fin junto a Agamenón y, en diálogo con el corifeo, revelar sus profecías acerca de hechos futuros, como la llegada de las Erinias, y aludir también a crímenes pasados, como la visión de los hijos de Tiestes, degollados por Atreo y devorados, sin saberlo, por su propio padre. Si hasta aquí en la obra se había hablado de un crimen, el de Ifigenia, ahora se nos pone en

conocimiento de otro, de una culpa anterior.[22] Noten cómo aparece aquí claramente la noción de castigo diferido.

Hay un autor posclásico, de principios del siglo III a.C., llamado Licofrón, que tiene un poema denominado *Alejandra*— uno de los nombres alternativos de Casandra— donde muestra estupendamente en pocos versos las profecías de los acontecimientos de *La Orestía*:

> Y así, uno en el baño, buscando la inhallable salida del lazo del cuello, intentará, enmarañado como en una red, abrir con ciegas manos las orladas costuras; pero metiéndose bajo la cálida cúpula del baño, salpicará con su cerebro el trípode y la tina, golpeado con afilada hacha en mitad del cráneo... yo, en tanto, en el suelo, yaceré despedazada... ella me cortará la ancha cerviz y la nuca, y desgarrando con heridas toda mi fría carne la feroz víbora y pisoteando mi cuello desfogará su alma cargada de salvaje ira... y el cachorro, buscando venganza de la muerte del padre, hundirá con su propia mano la espada en las entrañas de la víbora, remediando la criminal pestilencia familiar con otro crimen.[23]

Hay un largo interrogatorio del corifeo a Casandra, quien, por fin, apartándose de la oscuridad inicial de su discurso, poco antes de ingresar al palacio, anuncia: "Te digo que verás la muerte de Agamenón"[24].

En medio de la participación del coro se oyen en efecto los gritos de muerte de Agamenón. Se abren las puertas del palacio y aparece Clitemestra manchada de sangre, y también los cuerpos de su esposo y de Casandra. La reina se jacta de haber asesinado al marido y el coro, luego de fuertes reproches, le dice" "tú tendrás que pagar golpe por golpe,"[25] para después lamentarse: "... ha sucumbido nuestro buen protector, que por una mujer tanto ha sufrido."[26]

Entonces el coro primero y Clitemestra después se refieren al *daímon*, el espíritu de maldición del linaje, y la asesina sostiene que es aquel espíritu de venganza por los niños de Tiestes el que tomó su apariencia, en un atisbo de justificación de su crimen.

Ante el leve justificativo, el coro determina:

> Mientras Zeus se mantenga firme sobre su trono, firme será también este precepto: "el culpable, a pagar". Tal es la ley sagrada.[27]

Hacia el final, Egisto justifica la venganza —la suya propia—

contando la historia de sus hermanos y mantiene una disputa con el coro, que lo trata de cobarde, en tanto comienza ya a reclamar el regreso de Orestes.

Las palabras finales son de Clitemestra, que mientras se lleva a Egisto al interior del palacio, lo tranquiliza: "no le des importancia a esos ladridos: yo y tú, dueños ya de esta casa, impondremos el orden"[28].

5.2. La segunda de las piezas es *Las coéforas*, nombre que significa "portadores de libaciones"

Acabamos de ver cómo en Agamenón se plantea la ley taliónica de la justicia tribal: *hybris* engendra *hybris*, la sangre pide sangre. En esta segunda obra no van a cambiar las cosas, excepto porque aquí hay un hijo varón —todavía con algún rasgo propio de una cultura de vergüenza, pero como veremos más adelante, inmerso ya en una cultura de culpabilidad— que no puede dejar pasar la muerte de su padre sin vengarlo.

En el prólogo de *Las Coéforas*, Orestes aparece orando en la tumba de Agamenón, junto a su fiel amigo Pílades.

En el *párodos*, la entrada del coro, se nos informa de las terribles pesadillas de Clitemestra, que la han impulsado a mandar unas ofrendas para aplacar al muerto.

La *metabolé* —el cambio de fortuna, que puede darse por reconocimiento o peripecia— se produce en el primer episodio, mediante la *anagnórisis* —el reconocimiento— entre Orestes y su hermana Electra (unilateral de ella hacia él, puesto que él ya la había reconocido en el prólogo).

Electra ruega "... que aparezca, padre, quien te vengue, y que en justicia mueran a su vez tus asesinos"[29] y enseguida reconoce sobre la tumba un rizo y a continuación unas huellas. De forma inexplicable para nosotros, a partir de esos dos indicios, Electra se da cuenta de la presencia de su hermano, quien, al cabo termina presentándose ante ella. Entonces se da un tercer elemento de *anagnórisis* que es la ropa; ella reconoce los bordados y la tela de la vestimenta de su hermano.

Orestes hace mención frente a su hermana del oráculo de Loxias (Apolo), que le ha anunciado calamidades si no persigue a los culpables de la muerte de su padre y también le anticipó que, en caso de cumplir con la venganza, él mismo será

perseguido por las Erinias.[30] Frente a las predicciones, el joven se resuelve: "¿No debo yo prestar fe a estos oráculos? Aunque no lo hiciera, la acción ha de realizarse".[31] Se hacen presentes en las palabras de Orestes dos ideas que no se contraponen, sino que son complementarias. Efectivamente hay oráculos que determinan lo que debe hacerse, pero él podría no hacerlo y, sin embargo, decide hacerlo. Voluntad divina y elección humana se aúnan.

Tomada la decisión de llevar adelante la venganza, los hermanos entonan un *kommós* —un canto alternado entre el coro y uno o más personajes—, que es a la vez *trénos* —canto mortuorio— y plegaria —invocación de ayuda en la venganza—. Es que, como dice Bowra "sólo mediante una ayuda sobrenatural Orestes puede atreverse a matar a su propia madre."[32]

El corifeo incita a Orestes a obrar y le cuenta del sueño de su madre: ella soñó que daba a luz a una serpiente. Frente a esto, Orestes responde: "soy yo quien la asesina, convertido en serpiente, tal como esta visión lo vaticina."[33]

A continuación, el vengador elabora el *mechánema*—intriga tramada como un engaño al oponente, primero narrada y después actuada—. Es así como Orestes se presenta a Clitemestra como un extranjero y le informa de la muerte de un tal Orestes de Argos. La reina finge gran dolor, aunque naturalmente respira aliviada, porque su hijo "era" el único que podría haber vengado a Agamenón.

Hay un personaje que tiene una intervención mínima, que es la nodriza de Orestes, a quien Clitemestra envía en busca de Egisto. Cuando la nodriza sale del palacio se encuentra con el Corifeo, también determinante en la acción de esta segunda obra, que le pregunta si Egisto debe venir con su escolta, y ante la respuesta afirmativa le sugiere a la mujer: "Pues no des esta orden a tu odioso amo, sino que venga solo para que escuche sin provocar alarma."[34]

En el estásimo se conjura a Zeus para que restablezca la fortuna de la casa, es decir que el coro realmente toma partido a favor de Orestes.

Cuando llega Egisto y entra al palacio, es muerto por Orestes de inmediato y sale un esclavo anunciando a los gritos el asesinato. Ante la llegada de Clitemestra y su pregunta sobre

qué está sucediendo, el esclavo afirma: "Digo que al vivo los muertos asesinan".[35]

Clitemestra, que comprende de inmediato las palabras del esclavo, con rasgos muy masculinos —netamente opuestos a los rasgos femeninos atribuidos a Egisto— pide un hacha para defenderse de su hijo. Se entabla allí un agón, un combate, pero retórico. Clitemestra intenta primero socavar al vengador alimentando su amor filial con suaves palabras de madre, apelando a los recuerdos de infancia y demás, pero ante la duda de Orestes, por única vez en la obra habla Pílades, el amigo de Orestes: "Mejor tener enfrente a todo el mundo que a los dioses".[36] Clitemestra se defiende diciendo que el Destino ha tenido parte de culpa y enseguida le pregunta a Orestes si no teme las maldiciones de una madre, si en verdad osará matarla, a lo que el joven responde: "Tú, no yo, te matarás a tí misma".[37]

En el éxodo, el coro festeja la llegada de la Justicia al palacio, pero repentinamente aparece Orestes narrando su crimen. Así como al final del Agamenón se hacía patente la *hybris* de Clitemnestra, ahora parece la de su hijo. Orestes termina anunciando que se va al santuario de Loxias, ante la visión tortuosa de las Erinias que ya están persiguiéndolo.

En los últimos dos versos, el Corifeo se pregunta: "¿Cuándo terminará... la cólera de *Áte*?"[38]

La aparición de las Furias, unida a este interrogante final, nos ubica ya de plano en una cultura de culpabilidad. Las Erinias no sólo representan a las divinidades defensoras del matriarcado, sino que también son, sin más la conciencia misma de Orestes, la metáfora de sus remordimientos.

5.3. Evidentemente este interrogante final de las Coéforas espera una resolución, la cual se dará en la tercera de las tragedias que compone la trilogía, *Las Euménides.* Estas "euménides" —término que podría traducirse por "bondadosas"—, en realidad, no son otras que las Erinias, llamadas "euménides" para apaciguar su cólera.

La obra se divide en dos cuadros, porque hay dos escenarios distintos. El primero transcurre en Delfos, hacia donde Orestes ha partido al final de *Las Coéforas*, en busca de algún alivio o solución proporcionado por Apolo. La acción comienza cuando

la sacerdotisa del dios entra al templo a orar y sale horrorizada al encontrar a Orestes sentado, con la espada ensangrentada, rodeado por una multitud de Erinias. En ese momento se abren las puertas del templo y vemos lo que ocurre en el interior, donde Apolo en persona le está aconsejando a Orestes que huya hasta el templo de Palas Atenea, advirtiéndole que será perseguido por las Erinias. Orestes le pide no ser abandonado, convencido de que el poder del dios alcanza para que él se salve. A continuación entra la sombra de Clitemestra, errante —pues no ha recibido sepultura—, quejosa porque las Erinias están dormidas en vez de cumplir con su función. Entonces empieza a despertarlas para que sigan a Orestes, que ya está partiendo hacia Atenas.

Aquí es cuando el coro de las Erinias emite su primera queja contra Apolo: "Tú, todo un dios me has hurtado a un matricida... 'Estos jóvenes dioses! ¡Es así como actúan, forzando la justicia!"[39] Se entabla entonces un *agón*, aunque, en rigor, toda esta tercera pieza es un gran *agón* religioso entre estas diosas infernales, estas divinidades originarias, primitivas, tribales y el nuevo orden implantado por Zeus y por la generación de los olímpicos. Apolo las despide y ellas lo increpan recriminándole su protección sobre Orestes. Y cuando el dios les opone el crimen de Clitemestra, ellas responden que, por lo menos, Clitemestra no derramó su propia sangre.

El cuadro segundo comienza con Orestes suplicando ante el templo de Atenea en la Acrópolis de Atenas. Para el coro de Erinias no corresponde que haya un juicio, y en un largo canto coral se quejan de haber sido deshonradas por Apolo.

Atenea entonces dialoga con ellas. Ante la exigencia de las Erinias de un fallo a su favor, la diosa responde que sólo ha escuchado las razones de una de las partes. Es así que se presenta Orestes, que anuncia: "De esto fue Loxias, conmigo, el responsable."[40]

La diosa pide entonces que se reúnan las pruebas y testimonios para aportar a la causa, mientras las Erinias, de antemano, ya se están quejando: "Hoy habrá subversión, hoy nuevas leyes, si triunfa el derecho asesino de este matricida."[41]

Atenea convoca —o mejor todavía, funda— el areópago, un tribunal o alto consejo de ciudadanos atenienses que había sido

despojado, pocos años antes de que Esquilo escribiera la trilogía, de todos los derechos menos de la jurisdicción en los asuntos de sangre, por Efialtes, un compañero de Pericles al frente del partido democrático.

Esto puede hacernos pensar en una aceptación por parte de Esquilo de los revolucionarios cambios introducidos en la institución, por los cuales los areopagitas fueron desposeídos de sus fueros, que pasaron al Consejo de los Quinientos, a la Asamblea popular y a los tribunales de jurados,[42] cambios que significaron la incumbencia del tribunal sólo en hechos de sangre. El areópago funciona en la obra tal como lo hacía en la Atenas en la que vivía Esquilo, con la diferencia de que aquí se trata de la fundación de este tribunal, nos encontramos con un mito etiológico.

El primero que testimonia en el juicio es Apolo, atribuyéndose la culpa del asesinato. Atenea le da la palabra al coro de las Erinias para que interrogue a Orestes. Nuevamente el acusado se defiende anteponiendo el asesinato del padre y el coro vuelve a oponerle que Clitemestra no era de la misma sangre del hombre al que mató. Apolo prosigue la defensa con un argumento ya irrebatible: "Jamás... he emitido un oráculo sobre varón, mujer o estado, que no me dictara Zeus, el padre de los dioses."[43] El coro insiste. ¿Es que acaso es más grave matar a un padre que a una madre?

Apolo responde con palabras tremendas:

> la madre no es la engendradora del que llamamos hijo: la nodriza es tan sólo de la semilla que en ella se ha sembrado. Engendrador es quien la ha fecundado.[44]

Y pone como ejemplo a la propia Atenea, nacida de la cabeza de Zeus.[45]

Atenea señala que por primera vez va a ser juzgado un hecho de sangre en el tribunal que ella acaba de fundar y, acto seguido, anuncia que su voto será el último y que se añadirá a los que haya en favor de Orestes. En ese momento se constituye un agón, en el que cada una de las partes presume de que será la vencedora, hasta que Atenea declara por fin:

> "Este hombre queda absuelto del delito de sangre: la cuenta de los votos da un empate."[46]

Orestes agradece a Palas y las Erinias inician una serie de quejas contra los dioses nuevos. Atenea las calma, ofreciéndoles un altar en la ciudad en el cual serán honradas, cosa que, luego de larga disputa, finalmente aceptan. Atenea entonces se jacta de haber conseguido que las Erinias, "diosas poderosas e inflexibles", cuyo destino es "regir todas las cosas humanas."[47] moren de aquí en más en Atenas y termina instando al pueblo ateniense a tributar grandes honores a las que a partir de ese momento serán llamadas Euménides.

6. Volvamos un instante más a *Las coéforas*, la única de las obras que tenemos de Esquilo que es acción pura.

Hay todavía dos cuestiones importantes que mencionar. La primera es el tema del protagonismo. Es bien claro que en esta trilogía (y a pesar de no aparecer en escena en el *Agamenón)* Orestes es el protagonista. ¿Por qué me detengo en algo tan obvio? Porque se relaciona con el segundo asunto.

Las coéforas reviste una importancia infinita para la filología clásica, porque es el único tema conservado en tres obras distintas, una de cada uno de los tres grandes trágicos. Claro que tanto Sófocles como Eurípides llaman a su obra *Electra.*[48] Ocurre que Electra es la protagonista absoluta en Sófocles; como Antígona alcanza la dimensión de héroe. Es inflexible, dura, cubre con un velo a Clitemestra cuando Orestes va a matarla. Así, a medida que crece la figura de Electra disminuye la de su madre, responsable total en Esquilo del asesinato de su esposo, y a quien nunca se ve depender del varón.

En *La Orestía*, en cambio, Orestes es el protagonista excluyente, y lo es porque es quien soporta el peso de toda la cadena de culpas. Y todavía más: él es en quien se corta esta cadena. Orestes es, de alguna forma, el campo de batalla entre los dioses jóvenes, representados en la obra por Apolo y Atenea, y las divinidades antiguas, encarnadas en las Erinias. El resultado final de este combate va más allá de la suerte individual de Orestes; está en juego la supremacía de Zeus —sí, de Zeus, el que venció y destronó a su padre Crono—. Pero esto no nos relega sólo al plano religioso. También en *Las Euménides* quedan sentadas las bases de una nueva justicia, la implantación del orden democrático.

La cultura de culpabilidad es una suerte de atmósfera que recorre la trilogía. No se trata aquí, como en *Prometeo encadenado*, de la rebelión contra Zeus, puesto que Zeus y la Justicia son en la obra la misma cosa. Por el contrario, la rebelión es contra los dioses más antiguos, sostenedores de las leyes de la sangre y de los derechos matriarcales. No en vano se alude de manera negativa a la mujer en distintos pasajes de la trilogía.

NOTAS

[1] A. Lesky, *La tragedia griega*, traducción de J. Godó Costa, Barcelona 1973; p. 78

[2] A. Lesky, *op. cit.*; p. 79

[3] Citado por J. Alsina en la Introducción a Esquilo, *La Orestía*, ed. bilingüe, Barcelona 1979; p. 21. Las citas de la trilogía esquílea se harán siguiendo la edición aquí consignada.

[4] Durante larguísimo tiempo se pensó que *Las Suplicantes* era la más antigua de las piezas conservadas de Esquilo, pero el hallazgo de un *Papiro de Oxirrinco* (2256 fr. 3) destruyó esta creencia. El papiro contiene la didascalia de un concurso dramático en el que Esquilo obtuvo el primer premio con la trilogía que incluye *Las Suplicantes*, y Sófocles el segundo. Dado que es sabido que Sófocles concursó en 468 por primera vez y ganó entonces el certamen, la conclusión es que *Las Suplicantes* debe ser situada en fecha posterior. La posibilidad de que la obra fuera estrenada en 463 responde al hecho de que en el papiro casi puede leerse el nombre de Arquedémides, arconte en ese año.

[5] J. Alsina, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona 1971; p. 37

[6] Citado por J. Alsina en *Tragedia...*; p. 32

[7] A. Lesky, *op. cit.*; p. 86

[8] *Cf. la charla del profesor Walter Kohan incluida en el presente volumen.*

[9] Cf. A. J. Festugière "La esencia de la tragedia griega", en *La esencia de la tragedia griega*, Barcelona 1986.

[10] A. J. Festugière, *op. cit.*; p. 16

[11] Acerca de la noción de *pólis* y del surgimiento del pensamiento político en Grecia y de la Justicia como condición necesaria para la existencia y preservación del Estado, se recomienda la lectura del Módulo I del libro de M. Boerí y A. Tursi *Teorías y proyectos políticos - I. De Grecia al Medioevo*, Bs. As. 1992.

[12] E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Madrid 1980; p. 40

[13] E. R. Dodds, *op. cit.*; p. 29

[14] E. R. Dodds *op. cit.*; p. 44

[15] P. Laín Entralgo, *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Barcelona [2] 1987; p. 53

[16] Cf. G. Thomson, *Eschilo ed Atene* (Trad. ital.), Turín 1949.

[17] Esquilo, *La Orestía*; vv. 459-466.

[18] *Ag.* 524-28
[19] *Ag.* 758-71
[20] *Ag.* 823-24
[21] *Ag.* 973-74
[22] Todavía puede irse más atrás en la cadena de crímenes de la familia. Ya Tiestes y Atreo —padre de Agamenón— habían dado muerte en su juventud a su hermanastro Crisipo. Sin embargo, la culpa a la que se alude en esta parte de la obra es el asesinato de los hijos de Tiestes a manos de su hermano Atreo. Al convertirse Tiestes en amante de Aérope, esposa de Atreo, éste hizo que su hermano se comiese sin saberlo a sus hijos, y después le mostró los brazos y las cabezas de los niños. Tiestes huye hasta Sición, donde estaba su hija Pelopia. Sucede que un oráculo le había vaticinado que sólo podría vengarse de su hermano a través de un hijo, fruto de un amor incestuoso con Pelopia. Este hijo es Egisto, quien no solamente matará a Atreo, sino que además después, tal como aparece en la obra, se convertirá en amante de Clitemestra, la esposa de Agamenón, hijo mayor de Atreo.
[23] Licofrón, *Alejandra* (edic. bilingüe, trad. L. Mascialino), Barcelona 1956; vv. 1099-1122
[24] *Ag.* 1246
[25] *Ag.* 1429-30
[26] *Ag.* 1451-53
[27] *Ag.* 1563-64
[28] *Ag.* 1672-73
[29] *Coéf.* 143-144
[30] Las Erinias son fuerzas primitivas que, según cuenta el mito, nacieron de las gotas de sangre con que se impregnó la tierra cuando se mutiló a Urano. Son representadas como genios alados, con serpientes en su cabellera y llevando látigos o antorchas en la mano.
[31] *Coéf.* 297-98
[32] C. M. Bowra, *Historia de la literatura griega*, México 1977, 10a. ed.; p. 71
[33] *Coéf.* 549-50
[34] *Coéf.* 770-71
[35] *Coéf.* 886
[36] *Coéf.* 902
[37] *Coéf.* 923
[38] *Coéf.* 1075-76
[39] *Eum.* 153 y 162-63
[40] *Eum.* 465
[41] *Eum.* 490-93
[42] Cf. H. Swoboda, *Historia de Grecia*, Barcelona 1930; p. 114-16
[43] *Eum.* 616-18
[44] *Eum.* 658-60
[45] Zeus, habiendo embarazado a Metis, recibe la profecía de que si ella daba a luz a una hija, posteriormente engendraría un hijo que lo destronaría. Zeus se devora a Metis y, pasado el período de gestación, ordena a Hefesto que le parta la cabeza de un hachazo. Nace entonces Atenea, completamente armada y profiriendo gritos de guerra.
[46] *Eum.* 752-53
[47] *Eum.* 928-31
[48] Cf. el valioso estudio comparativo de las tres obras en la serie de tres artículos de N. Andrade denominada "Mito y creación", publicada en la revista *Ámbito Literario*, Nos. 3, 4 y 5, Bs.As. 1986.

EL *EDIPO REY* DE SÓFOCLES

Leandro Pinkler

Me encuentro ante ustedes en la circunstancia de hablar acerca de un mito que en más de un sentido ha sido experimentado como fundante de nuestra civilización, y de su principal versión, el texto de Sófocles. De éste nos separan prácticamente veinticinco siglos; y una infinidad de lecturas e interpretaciones se yerguen entre el texto y una posible lectura de hoy. Además están los trabajos de crítica textual propios de la Filología Clásica, y es importante señalar que han sido fecundos en el último tiempo en lo que toca a la obra sofoclea. En efecto, la famosa serie Oxford Classical Texts en la obra de renovación de las ediciones de los textos trágicos ha publicado una nueva edición de Sófocles en 1990 (*Sophoclis Fabulae*, edit. H. Lloyd Jones y N.G. Wilson) que ha venido a reemplazar a la de Pearson 1924, edición de la máxima aceptación por los estudiosos. Y en segundo lugar, Jean Bollack ha publicado en 1991 una traducción con amplios comentarios, en cuatro gruesos volúmenes, en Presses de l' Université de Lille. Me interesa partir, a modo de introducción, de la mención de algunas consideraciones de Bollack acerca de qué es la filología (fueron publicadas en la revista L' Áne 1992.

> "La ciencia aplicada en estos textos se llama filología. Ella se define como una disciplina histórica tocante a las obras escritas. Me refiero a ella como a una ciencia de las prácticas efectivas de lectura."

Esta disciplina, que conglomeró en la segunda mitad del siglo pasado a gran parte de la inteligencia alemana, a Federico

Nietzsche entre otros, tiene como propósito una lectura ideal que puede entenderse como uná *interpretación = cero*. Quiero decir con esto que mediante el conocimiento histórico, gramatical, estilístico y de todo lo que concierne a un texto antiguo, se propone el ideal de desentrañar lo que el autor mismo expresó de acuerdo a sus coordenadas históricas, propias de una cierta visión del mundo. Si tal propósito es posible o no, o si constituye un mero criterio epistemológico, poco importa. La tarea del filólogo es la de enmarcar y contextualizar para legitimizar las lecturas posibles. La imposibilidad de una lectura reside en su incompatibilidad con la *Weltanschauung* que dio origen al texto. En efecto, la más habitual práctica de lectura proyecta elementos de nuestra propia visión del mundo sobre un texto imbricado con otras cadenas asociativas, muy distintas de las nuestras modernas, en lo referente a religión, civilización y pensamiento. Valga esta advertencia preliminar, porque en lo sucesivo nos proponemos no una nueva lectura del *Edipo Rey*, sino una contextualización de los principales suelos en que se enraiza el texto.

Comenzaremos, entonces, con la inserción del mito de Edipo en su tradición mitológica. Con respecto de ésta es menester recordar que el griego, por su particular religiosidad, se distingue de lo que Paul Ricoeur denomina las religiones "proclamáticas" o proféticas, esto es, las religiones de libro sagrado: la hebraica, cristiana e islámica. No existía en Grecia un libro canónico sino una tradición poética fundada en la mediación de las divinas Musas hijas de *Mnemosyne*, la Memoria. En ella se inscriben los cantos homéricos y la obra de Hesíodo, referencias obligadas para todo heleno, y posteriormente la lírica en época arcaica y la tragedia, en la clásica, momentos en los que la tradición poético-religiosa se reformula y se mantiene viva. Por eso, al encuadrar un mito, hay que situarlo, según los testimonios de que disponemos, en contexto micénico, homérico, arcaico, clásico o en contextos helenísticos y posteriores. En este sentido hay que discriminar el mito de su versión particular —la que se haya conservado— y situar ésta en su idiosincracia de época. De esto se desprende que toda interpretación es interpretación de una cierta versión del mito.

Dicho esto, enmarcamos el mito de Edipo dentro del llamado

Ciclo tebano, esto es, el conjunto de mitos agrupados en torno de la ciudad de Tebas, fundada por Cadmo. Tal como comienza el *Edipo Rey*: "Hijos, nuevo retoño de Cadmo, el antiguo." A su vez el *background* del Ciclo tebano refiere a un contexto micénico, muy anterior a la escritura de las epopeyas homéricas. Así, Martín Persson Nilsson, uno de los principales estudiosos de la religión griega, refiere —v. *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, 1937—que el nombre *Oidipous* data de época micênica por presentar en su formación de derivación morfológica una constitución muy arcaica. Con todo, las principales versiones acerca del Ciclo tebano datan de época clásica, muy posteriormente. Se supone, entonces, que originariamente Edipo era el héroe de un *folktale*, cuyo mitema principal era la recuperación del trono que le correspondia; en tal reconstrucción conjetural se excluye toda referencia originaria al parricidio y al incesto. Tal es la opinión de Roberts, autor de una obra monumental acerca de Edipo —v. *Oedipus*, 1915—.

Ahora bien, dentro del marco de la epopeya homérica hallamos una referencia precisa al mito de Edipo —v. *Odisea*, XI 271 ss.— relatada por Odiseo en el relato de su descenso a la morada de Hades:

> "Vi también a la madre de Edipo, la bella Epicasta, quien realizó tremendo acto (*méga érgon*) por unirse a su hijo, sin saberlo en sus mentes. Pues él, tras matar a su padre, con ella casó. Pero él reina en la hermosa Tebas sufriendo sus dolores merced a las terribles determinaciones de los dioses."

Advertimos en el texto dos diferencias significativas respecto de las versiones trágicas del mito: el cambio de nombre de Yocasta a la que se llama Epicasta y el hecho de que Edipo sigue reinando sin alusión alguna a la mutilación de sus ojos.

Respecto de la primera diferencia, sólo cabe observar si tal cambio en el nombre de la madre-esposa de Edipo es o no relevante. Notemos, en principio, que la diferencia se opera en la primera parte de la composición: se cambia el *epi-* de Epicasta por un *yo-*, mientras queda inalterable el segundo componente. Sobre éste no hay dudas respecto de su significación etimológica: deviene de un tema *kas* —v. verbo *kaínymai*— con el sentido de "sobresalir", emparentado asimismo con Cadmo, "el sobresaliente", esto es, el introductor del alfabeto, de ciertos

misterios y fundador de Tebas. Epicasta significa, entonces, "la muy sobresaliente" donde el prefijo *epi-* funciona como un intensivo. En cambio, no resulta clara en su significación la introducción de *yo-* en Yocasta. Si bien algunos autores han relacionado esto con el griego *hyiós*, "hijo", para llegar a una significación sugestiva —Yocasta sería "la que sobresale por su hijo" si se admite tal derivación semántica—, no es posible una asociación de esta especie desde una etimología rigurosa.

Resulta, por lo tanto, más significativa la segunda diferencia aportada por la versión homérica: Edipo no se arranca los ojos y sigue reinando; no hay, por así decirlo, crimen y castigo, sólo crimen y ciertos padecimientos que la versión menciona. Este paso de la mentalidad homérica a la de la Época arcaica ha sido estudiado por Dodds en su conocido libros *Los griegos y lo irracional*. Él habla del paso de una cultura de vergüenza a una de culpabilidad y menciona el caso del Edipo homérico para atestiguar la falta del sentimiento de culpa. Y en efecto, no era propio de una cultura de aristocracia guerrera hacerse mucho problema por una cama o una muerte.

El siguiente paso en el recorrido de las versiones del mito apunta a la época arcaica, de la que nos queda más que un papiro encontrado en Lille dentro de una momia en 1976. Se trata de un texto que Bollack mismo editó bajo el título de "La respuesta de Yocasta".

Hay dificultades en determinar el autor y se lo considera como de Pseudestesícoro para representar la posibilidad, no constatada, de que sea una obra de Estesícoro, por razones de léxico y métrica. Con todo, el texto no aporta novedades o diferencias respecto de otras versiones. Lo más relevante es la afirmación de Yocasta acerca de su descreimiento de los oráculos, cosa que presenta afinidades con ciertas intervenciones de Yocasta en el *Edipo Rey*.

Paralelamente a las versiones mencionadas, es fundamental la reconstrucción de la secuencia mítica anterior al nacimiento de Edipo porque, cuando se abre el *Edipo Rey*, él ya adulto reina en Tebas. Nos referimos a la procedencia de la generación de los Labdácidas, a la que aludiremos sumariamente, para preguntarnos qué ocurrió en la sucesión Lábdaco - Layo - Edipo. En este problema dependemos fundamentalmente de

textos trágicos, muchos de ellos conservados fragmentariamente, como en el caso del *Edipo* de Eurípides y de Esquilo, de los que sólo nos quedan ciertas referencias exteriores. Es importante el grupo de fragmentos de la tragedia *Crisipo* de Eurípides, pues resulta la principal fuente de los problemas relativos al linaje de Edipo. Aparte de estas fuentes dependemos de textos tardíos, como por ejemplo, *La Biblioteca* de Apolodoro. Con todo, es poco lo que se puede reconstruir acerca de Lábdaco, sólo sabemos que murió cuando Layo, su hijo, era muy pequeño y que a su muerte lo sucedió Lico, en el trono de Tebas.

Se reitera, aunque en circunstancias diversas, cierto elemento del mito de Edipo, pues Layo es exiliado de Tebas siendo niño y apartado de su destino real. Es recibido en la casa de Pélope, personaje importante para la tradición mitológica griega. Un conocido mito cuenta que Tántalo, padre de Pélope, ofreció a su hijo como un festín para los dioses, para poner a prueba la providencia divina. Se dice que sólo Deméter llegó a probar bocado del filicidio, que Tántalo sufrió eternos castigos en la morada de Hades por su afrenta y que Pélope fue revivido y devuelto a su destino mortal. Ocurre que Pélope tiene un hijo, Crisipo —que da nombre a la tragedia de Eurípides— con quien se encuentra Layo en su exilio. Sabemos por referencias que Eurípides narraba en esa pieza la violación de Crisipo por Layo y el posterior suicidio de aquél. De acuerdo a esto, Layo violó las leyes de la hospitalidad, de esencial significado para los griegos, y las de la naturaleza, pues pasa por ser el introductor de la homosexualidad en Grecia. Asimismo recibió de Pélope una terrible maldición que afectaría a su futura descendencia. Si bien no nos quedan en los fragmentos del *Crisipo* de Eurípides alusiones precisas a la falta de Layo, contamos con importantes comentarios de autores antiguos, como por ejemplo el de Eliano —traduzco del *Tragicorum Graecorum Fragmenta* de Nauck:

> Layo, como cuenta Eurípides y enseña la fama, fue el primero en emprender el deseo (*éros*) por los machos.

También Cicerón, en la *Tusculana* IV al recordar el episodio homosexual entre Zeus y Ganimedes, hace idéntica alusión a Layo a partir de Eurípides. Y también Platón —en *Leyes* VIII 836c— habla de "las cosas que vienen desde Layo" al referirse a la homosexualidad masculina.

Ahora bien, hacemos referencia a este hecho porque resulta un contexto esencial del *Edipo Rey.* Recordemos ante todo que nosotros, inmersos en los parámetros de una cultura escrita, olvidamos que los espectadores de la tragedia contaban con los datos de la vulgata mitológica por una tradición oral, recreada en las tragedias mismas. Y para ellos Layo era el violador de Crisipo y el productor de una gran mancha.

Otro hecho importante atañe el alinaje de los Labdácidas, observado por primera vez por Levi Strauss en la primera compilación de su *Antropología Estructural.* En efecto, él fue el primero en advertir cierto motivo reiterado en la significación de los nombres de Lábdaco, Layo y Edipo —v. también los comentarios de J. P. Vernant al problema en *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*, vol. II—. El problema señalado por Levi Strauss es que los tres nombres aluden a una anomalía en los pies y en el andar: el nombre de Lábdaco se asocia con la renguera, como el caso de Lábda, la coja, mencionada por Heródoto, de la que se origina el linaje de los Cispélidas; *laiós*, de donde deriva Layo, significa "zurdo", con una connotación negativa; y *Oidípous* del primer componente *oidi* —v.*oĩdma* "hinchazón", "ola"— y *poús* "pie" significa, como es sabido, "el de los pies hinchados". Ahora bien, Levi Strauss tuvo en su primera aproximación un gran dislate en la interpretación del hecho que él evidenció, pues asoció la significación del "mal andar" de los Labdácidas con el contexto de los amerindios, en el que indica una autoctonia, una ligazón fuerte con la propia tierra, mientras nada semejante ocurre en contexto helénico.

El mismo Levi Strauss se desdijo de esa analogía ilegítima. Lo importante es que la mención del pie se reitera asimismo en el enigma de la Esfinge, como lo conservamos por ejemplo en la *hypóthesis* I de las *Fenicias* de Eurípides:

> "En la tierra hay un ser *dipoús, tripoús, tetrapoús*— de dos pies, de tres pies, de cuatro pies— cuya voz es única. Sólo él cambia de naturaleza entre los que frecuentan el cielo, el aire y el mar. Cuando se apoya sobre mayor número de pies, sus miembros tienen menos fuerza."

Vernant, en la obra ya mencionada, ofrece ciertos lineamientos acerca de la interpretación del "mal andar / mala formación de pies" por referencias mitológicas a Hefesto y al

pasaje del *Banquete* de Platón, en el que Aristófanes describe los personajes bisexuales primigenios.

Para una contextualización del problema son importantes los artículos de este autor. Sólo nos queda agregar, en la hermeneútica podológica, que en las concepciones que se desprenden de ciertos datos lingüísticos del grupo indoeuropeo la palabra "pie" es siempre de género masculino, opuesta a todo lo que el pie horada, la tierra, el camino, siempre de género femenino. Recordemos que originariamente estos géneros gramaticales representaban concepciones de macho y hembra y no meras convenciones. Los instrumentos de trabajo agrícola, como el pie, son masculinos porque trabajan la pasividad femenina de la tierra. Puede ser ésta otra perspectiva para acercarse a la significación de "la mala pata" de los Labdácidas.

Además de las cuestiones mencionadas, otra fuente imprescindible para la contextualización de los problemas del *Edipo Rey* es por supuesto la *Poética* de Aristóteles. Fundamentalmente porque Aristóteles, a menos de un siglo de distancia, pone en varias oportunidades la versión de Sófocles como un paradigma trágico. Así, en el capítulo XIII, después de establecer el carácter catártico de la tragedia "mediante el temor y la compasión", advierte que la compasión se enciende ante un ser que no merece su desgracia y el temor se produce ante alquien en desgracia que es sentido como un semejante —*hómoios*—. Y para ejemplificar alude al *Edipo Rey:* "es el caso de un hombre que en circunstancias tremendas sufre desgracia sin haberla provocado por maldad sino merced a un error.". En el texto griego la palabra que significa "error" es *hamartía*, término que en el Nuevo Testamento es traducido del original griego por *peccatus* —pecado— en la Vulgata latina. Y Aristóteles indica el sentido de la *hamartía* como una acción que produce un mal sin intención, por ingnorancia. En *Etica Nicomaquea* 1135 b, Aristóteles distingue entre una *hamartía* y una *adikía* —injusticia— por el hecho de que la primera supone la ignorancia del ejecutor. Y tal es por supuesto el caso de Edipo. Hay que tener en cuenta en el contexto jurídico antiguo que la ley no tomaba en consideración la intención. Sólo la acción contaba. Así funcionaba el juicio legal hasta fines de la época arcaica, mientras que en época clásica durante el siglo de los grandes

trágicos, la intención comienza a ser tenida en consideración. Digamos, entonces, que ante un supuesto tribunal ateniense Edipo hubiese sido absuelto por ignorancia de los cargos de "parricidio" e "incesto", pero no hubiese aliviado en nada su destino trágico. Es por eso que Aristóteles refiere el caso de Edipo como "gran *hamartía*" poniendo a su lado el nombre de Tiestes, quien sin saberlo comió a sus hijos en un guisado ofrecido por su hermano Atreo; pues ambos han cometido las cosas más horrorosas por ignorancia. Estos asuntos, concernientes al error trágico y a la responsabilidad de la acción, son fundamentales para toda la comprensión de la tragedia griega. El mismo Sófocles ofrece un significativo texto en torno de la responsabilidad de Edipo, v. *Edipo en Colono* 535 ss: Edipo, viejo y exhausto, es descubierto en su identidad y cuestionado por sus actos. Ante la pregunta de si ha hecho incesto, contesta " —No he hecho,(...) acepté un don..." Y a la pregunta del Coro acerca de si mató a su padre, responde:

> Sin saber lo que hacía maté, pero estoy libre ante la ley, pues ignorante llegué a eso.

Pues bien, tras habernos referido a los principales problemas contextuales, tomaremos aunque muy sumariamente ciertas cuestiones planteadas por el texto mismo de la versión sofoclea del mito. En este sentido, me interesa partir de una idea —ya desarrollada por Vernant en el libro citado— que hace del *Edipo Rey* la tragedia de la anfibología, de la equivocidad como un núcleo neurálgico del texto, que Sófocles utiliza como una ironía trágica constante. El doble sentido en la expresión es ciertamente un elemento que no podía faltar en una tragedia como el *Edipo Rey* que tiene como trasfondo el decir de los oráculos, el enigma de la Esfinge y la mántica de Tiresias, pero es un fenómeno de la *léxis* de la tragedia, rastreable en muchas de las que se conservaron. Con todo, para los estudiosos que gustan del rastreo cuantitativo ha quedado constatado que es en el *Edipo Rey* donde se da la mayor cantidad de anfibologías —cincuenta expresiones de doble sentido—. Con todo, si bien las expresiones —fundamentalmente las utilizadas por Tiresias— resultan muy significativas, con la denominación de "tragedia de la anfibología" aludimos a una equivocidad esencial del

drama. Pues Yocasta —como se dice en *Antígona* v.53— es "madre y esposa, doble palabra"; y Layo, padre y víctima de Edipo.

Sobre este doble rol de los *dramatis personae* se fundan todas las demás equivocidades de la expresión; y también, claro está, por el paso de la ignorancia de ese hecho por parte de Edipo a su conocimiento —lo que llama Aristóteles *anagnórisis*, "reconocimiento"—. Así, ya desde el Prólogo —58 ss— Sófocles hace decir a Edipo:

> Os presentaís anhelando cosas conocidas y no desconocidas para mí.

Y Edipo conoce los trances de la peste que afectan la ciudad, así como desconoce los suyos propios —que aún no lo afectan— hasta convertirse en un cazador cazado.

Con la intención de indicar simplemente algunos nudos dramáticos, pasamos de la equivocidad a la situación inicial del Prólogo en su implicancia religiosa: los ciudadanos de Tebas se presentan, en calidad de suplicantes frente a Edipo al que llaman "el primero de los mortales".

Ocurre que esta escena representa una de las instituciones de la religión antigua, la *hikéteia* "la Suplicancia" podemos traducir, esto es, el hecho de presentarse —como en la tragedia de Esquilo *Hikétides*— como suplicante ante alguien con un poder. Ahora bien, J.P. Vernant, tantas veces citado, relaciona esta circunstancia con la celebración anual de las targelias, una de las muchas festividades religiosas del calendario griego, en la que los celebrantes se presentaban en calidad de suplicantes, coronados y con frascos con miel o vino, para producir mediante una suerte de magia homeopática la expurgación de la *pólis*.

Tal purificación se llevaba a cabo por el exilio, cargado de violencia en la celebración, de algún personaje de la ciudad de características detestables, un esperpento que cargaba con los males de la *pólis*. Se lo echaba violentamente como un remedio purificativo y se lo llamaba justamente *pharmakôs*. *Phármakon* —de donde viene "farmacia"— resulta un veneno, como el bebido por Sócrates en el relato del *Fedón*, que en pequeñas dosis es altamente curativo y purificatorio. *Pharmakós* es la denominación para referirse a una función similar en una persona, en este caso el "Lumpen" arrojado que carga con los

males de todos. Es mediante esta analogía por la que Vernant propone una lectura en clave farmacológica para el *Edipo Rey* en la que la visión trágica quiere que sea Edipo, "el primero de los mortales", el *pharmakós*. Aunque no proponemos esto como *la* clave, sirve para enfatizar un hecho esencial del drama: el *Edipo Rey* resulta inseparable del par *mancha - purificación*, esto es, *míasma - kátharsis*, conceptos claves de la religión arcaica. De hecho, la pregunta que se plantea en principio esta tragedia es de dónde viene el *míasma*, la mácula, que produce la peste. Y el oráculo traído por Creonte responderá que procede del asesino impune de Layo. Y posteriormente —en el primer episodio— el adivino Tiresias dirá a Edipo que él mismo es el *miástor*, "el que produce la mácula". Desde ese momento, la verdad ha sido dicha, sólo habrá que aceptarla

Sin embargo, las lecturas del *Edipo Rey* se han detenido más en otros aspectos, distintos del *pharmakós*. Que ellas han sido muchas y dispares, lo atestigua el hecho de que Dodds, el autor de *Los Griegos y lo irracional*, las ha podido clasificar en su artículo "On misunderstandig *Oedipus Rex*" (Malinterpretando el *Edipo Rey*). En él da cuenta de la reteración de malentendidos, todos surgidos de la proyección de visiones extemporáneas al mundo de la tragedia, en lecturas de tono moralizante o religioso. Me quiero referir, a partir de la referencia de Dodds, al hecho de que muy a menudo se ha leído el *Edipo Rey* con las categorías de determinación versus libertad, como el drama del hombre que no puede escapar de su destino. Si bien el tema está presente de hecho, por ser en gran parte una tragedia sobre la verdad oracular, el malentendido reside en la concepción de lo que se llama "destino" y de lo que los griegos entendían por tal.

Resulta anacrónica la oposición libertad—destino en época clásica, si bien es habitual en nuestras asociaciones, pues no podemos pensar en el destino sin oponerlo a la libertad. En realidad, históricamente este oposición es netamente cristiana, y puede hallarse anticipos de esta concepción en el estoicismo, pero nunca en época clásica o anteriormente. En efecto, en época helenística, en la que se desarrolla el estoicismo, la palabra habitual para "destino" es *heimarméne* —v. vervo *meíromai*, del mismo tema radical de *moîra*—"parte repartida". Resulta esencial señalar que entre las diferencias entre la

Weltanschauung moderna y la antigua, la concepción del destino es seguramente la más significativa. Pues para el hombre del mundo clásico, arcaico u homérico, ésta resulta ser una categoría omnipresente, para la cual disponían de varios términos; y se hallaba continuamente en la vivencia cotidiana con el sentido fundamental de "la posición de un orden divino del mundo", o bien "el carácter numinoso de la realidad". Que después de Descartes es muy difícil pensar en esos términos. o incluso comprenderlos, es el problema en que se encuentra nuestra comprensión del mundo antiguo. En principio, ocurre algo semejante a lo que se da con el término "religión", para el que los griegos no tenían un solo equivalente sino varias palabras, con distintos matices. O lo que constatan los estudios de ciertas civilizaciones, que no disponen de una palabra para decir pájaro, como género, pero sí muchísimas para denominar a cada especie. Y como nosotros damos cuenta de la noción destinal por un solo término —las palabras "fortuna" o "azar" no tienen ya un carácter numinoso— las diferencias se pierden. Así atestiguamos que en el griego clásico existe un importante grupo de palabras para cubrir la semántica del destino: si partimos de las tres más importantes —*moíra, tyche anánke*—, es para advertir que está constatado en usos textuales que donde aparece una no cabe el uso semántico de otra. Las tres aparecen, y varias veces, en el *Edipo Rey*, en distintas acepciones por supuesto, pero generalmente han sido traducidas por "destino" y sus equivalencias en otras lenguas modernas.

Veamos, entonces, las diferencias entre estos tres términos, que no son los únicos: *moîra* se relaciona etimológicamente, como habíamos indicado con su equivalente helenístico *heimarméne*, pero si bien en ambas está la idea de "parte", la diferencia reside en el hecho de que *heimarméne* es un participio perfecto pasivo con la idea de algo ya previamente repartido, cuyo resultado es la determinación en que se halla el hombre, idea helenística, anticipo de la oposición con la noción de "libertad". Por el contrario, *moîra* para el hombre clásico —o de épocas anteriores— significa pura y simplemente "parte", digamos "la que te tocó". En términos contemporáneos, es habitual decir "yo no creo en el destino". Pero aunque se trate del ser más racionalista que pisa esta tierra, siempre algo le

tocó. Nació en Buenos Aires, en Almagro, y no en Bagdad o en París; es hijo de inmigrantes españoles, y no descendiente de la noblesa rusa o de una fabela de Río de janeiro, etc. Esto es la *moîra*, las circunstancias peculiares de cada existencia. Estas no se entienden como opuestas a la libertad, sino como un hecho concreto de la existencia que hay que afrontar. "Bancate la que te tocó", es la sabiduría de la *moîra*. Por eso, Platón en el fin de la *República* presenta el mito de Er el Panfilio, en el que se indica que cada uno elige su moîtra, cosa de que uno no pueda protestar acerca de que la culpa la tiene el otro, y sólo queda hacerle frente a su parte.

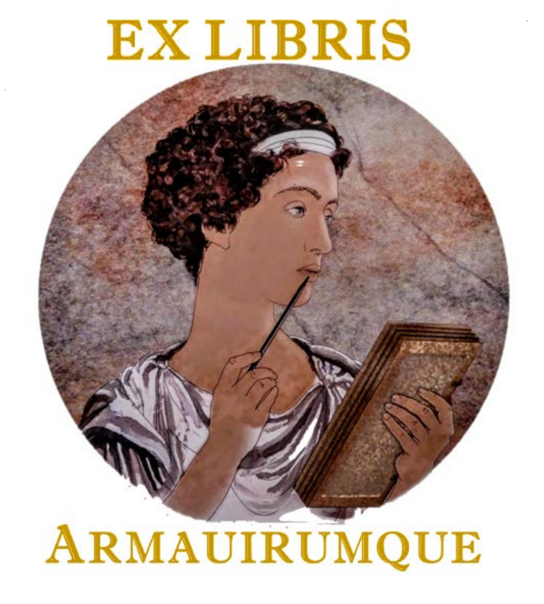
Veamos, entonces, la significación de *anánke*, muchas veces con la traducción de "necesidad". Existe la arcaica concepción acerca de que "Contra *Anánke* ni los dioses luchan", escrita con mayúscula para señalar su carácter de potencia animada, numinosa. Se trata de lo que es de una manera y no puede ser de otra, pero como fundante de todo; de que todo, en cierto sentido, es de una manera y no puede ser de otra. No entendido trivialmente, o "si soy así, qué voy a hacer". Esta palabra da cuenta de todo lo que no está producido por nuestra voluntad, pero a gran escala, como una voluntad del mundo, de la realidad. No se presenta como una totalidad armónica al ser humano, sino con cierta violencia. Se la ha analogizado con "el estado de yecto" heideggeriano, o "el principio de realidad" freudiano. Nuevamente, la concepción de *anánke* llama a la aceptación, a comprender que ciertos elementos esenciales de la realidad son como son y no pueden ser de otra manera.

Pasemos, entonces, a la palabra *tyche* que es la que se ha tomado como más ejemplar, generalmente, de la idea de destino, pero que es mucho más equivalente a "fortuna". Ahora bien, si se piensa en el sentido de "destino = determinación, opuesto a libertad", el malentendido es enorme, pues *tyche* significa más bien la total indeterminación, el hecho de que a cada cual le puede pasar cualquier cosa. Se dice "*Tyche* se complace con los variados cambios". Si volvemos a nuestro hombre moderno, supongamos que es un positivista lógico, que no cree en el destino, no está libre de que se le caiga un andamio en la cabeza, o lo atropelle un colectivo, no está libre de *Tyche*. Mientras está uno vivo, está sometido a los posibles avatares, lo que se asocia

con el final del *Edipo Rey*, en donde se afirma que de un hombre sólo se puede decir que es feliz después que ha muerto. Justamente, en esa parte final del texto se dice: "He aquí a Edipo, el que solucionó los famosos enigmas y fue hombre poderosísimo, al que los ciudadanos miraban con envidia por su destino". Y en el texto griego la palabra utilizada es *tychas*— un plural de acusativo— para dar cuenta de que son envidiables los cambios de fortuna de Edipo, pero ahora horrorosos. Asimismo, en un importante momento de la tragedia, después de enterarse de la muerte de Pólibo, Edipo exclama, pues ya se ha enterado de que no es hijo de quienes creía: "Yo, que me tengo a mí mismo por hijo de la *Tyche*, la que da con generosidad, no seré deshonrado...". Una expresión propia del paradigma del héroe trágico, el que se entrega a la *tyche*. Bien, dejamos como propuesta la verificación de los distintos términos que forman el grupo de la significación de "destino-fatalidad-fortuna", para profundizar una prespectiva del *Edipo Rey*.

Por último, de acuerdo a la noción de Bollack de lo que es la Filología, cabe preguntarse qué lectura moderna se ha producido legítimamente, esto es con arreglo a la visión del mundo de la época en que fue creada la tragedia. En ese sentido, Heidegger, en el seminario editado con el título de *Introducción a la Metafísica*, ha considerado como "muy griega" la interpretación de Karl Reinhardt —v. *Sophocles* 1933, hay traducción francesa— del *Edipo Rey* como "tragedia de la apariencia". Con esto, Heidegger alude a la etimología, que él mismo divulgó, de la palabra *alétheia*, "verdad", como des-ocultamiento. El hecho concreto es que muchos elementos de la lengua griega, y no sólo esa palabra, dejan ver que las categorías de "manifiesto - oculto" eran vitales para su comprensión de la realidad. Edipo sufre el paso de la apariencia a la manifestación de la realidad en el sentido de la sabiduría dionisíaca que Nietzsche señaló como esencialmente trágica para mostrar cómo lo real, latente bajo la apariencia, no es justamente dulce para el hombre. Y Reinhardt subraya justamente como esencial del *Edipo Rey* la ruptura, el quiebre, del nivel de la apariencia. Y por cierto que tales cosas pueden rastrearse a lo largo de toda la tragedia: ya desde el principio — v. 132— Edipo expresa su voluntad de "sacar a la luz" todo lo

concerniente al asesinato de Layo, y se mantiene en su deseo a pesar de que todos los demás, especialmente Tiresias y después Yocasta desean disuadirlo. Ella misma le dice —v. 1068—: "Desventurado, que nunca llegues a saber quién eres". Sabemos de la brutal *anagnórisis* —esto es, "reconocimiento" según la *Poética*, como paso de la ignorancia al conocimiento— de Edipo, y de su mutilación. Esta misma mutilación afecta la vista, el sentido ejemplar del simbolismo del conocimiento para los griegos, asociada precisamente con Apolo, el Sol, "el que ve todas las cosas". Y es Apolo, con su simbólica cognoscitiva —y el saber ocular délfico y la mántica de Tiresias— el dios de esta tragedia. Hay que señalar que en todo acontecer trágico además de los *dramatis personae*, los personajes del drama, se puede verificar la presencia actuante de un ser numinoso, una deidad, como Afrodita en el *Hipólito* de Eurípides, y Hades en la *Antígona*. Y este numen marca el imbricado simbólico —"el imaginario" según se dice actualmente— en que se desarrolla el hecho trágico. Apolo, el dios délfico del "Conócete a tí mismo", es la presencia numinosa del *Edipo Rey*. Por eso, si Edipo cometió una *hybris*, una desmesura, fue con respecto del dominio de Apolo. Edipo quiso saber más y más. Por eso dijo Hölderlin: "quizás el viejo Edipo tenga un ojo de más".



ANTÍGONA DE SÓFOCLES

Leandro Pinkler

Enfrentemos el tremendo texto de la *Antígona* de Sófocles con la expresión de un deseo, de no ser "intérpretes de intérpretes", según la frase de Platón —en el *Ion*— con la que empieza el importante libro de George Steiner —v. *Antígonas, una poética y una filosofía de la lectura*, trad. esp. Barcelona 1987—. Pues es ésta una tragedia que por su profundidad de contenido y belleza ha sido preferida de pensadores tales como Hegel, Goethe, Kierkegaard, incluso Heidegger, entre muchos otros, y más recientemente Lacan. Seguramente interpretar es la tarea más difícil, o incluso preguntarse qué es la interpretación, qué es un texto, pero nuestra perspectiva, como ya lo indicamos en el caso del *Edipo Rey*, es la de contextualizar la obra en la época y en el mundo griegos para legitimar las lecturas posibles. Por eso mismo, no nos detendremos más que ocasionalmente en los trabajos de los autores mencionados con la intención de dirigirnos directamente al mundo en el que surgió esta tragedia.

En principio, como entendemos que la *Antígona* es una "tragedia de la oposición", de lo inconciliable, nos olvidaremos de Hegel —aunque es un lugar común partir de la oposición hegeliana entre derecho del Estado y derecho de la familia— porque nada nos parece menos trágico que la conciliación de una tríada dialéctica. Nos interesa comenzar, en cambio, con la sola finalidad de comprender la *Weltanschauung* griega, con una noción saussuriana, la de "valor lingüístico". Cuando Saussure se refiere a la lengua como un "sistema de valores puros", estudia el valor lingüístico "en su aspecto conceptual" para diferenciarlo de la significación propiamente dicha y resaltar su función en el sistema de una lengua. Así, en el sistema de la

lengua griega, nos encontramos con dos adverbios de negación —*oú* y *mé*—; ambos significan "no", pero poseen distinto "valor lingüístico" por el tipo de frases que niegan. Tal oposición de valor se pierde al ser traducidos, porque resulta inexistente en el sistema de las lenguas modernas. Para tomar un ejemplo en castellano —distinto del utilizado por Saussure— pensemos en la palabra "carne". En inglés, al hablar de la carne en sentido manducativo se dice "meat", y en francés "viande", mientras que, si se alude a la carne humana con connotación erótica, se dice "flesh" en inglés, "chair" en francés. Existe, entonces, en esas lenguas una oposición en el valor en su aspecto conceptual entre dos términos cuya distinción desaparece en castellano. Como las equivocidades suelen ser inspiradoras, Armando Bó tituló "Carne" a una película en la que Isabel Sarli es violada entre las reses de un frigorífico.

En una situación análoga nos encontramos para comprender el problema de la *Antígona*. Se da el caso de que en griego, no por casualidad sino como un elemento significativo de su visión del mundo, existen al menos dos palabras para lo que llamamos "ley": *nómos* y *díke*. La primera deriva de un radical que significa "repartir" —como ha quedado en "taxonomía", esto es repartición según un orden", "clasificación", el *nomós* como elemento fundante de la repartija es la ley humana con todos sus elementos convencionales; y una noción tal de la ley hace irrupción en la historia en el marco del desarrollo de la *pólis*, en el paso de los lazos familiares-tribales a lazos geográfico-patrióticos. Y en el uso lingüístico con la palabra *nómos* convive la palabra *díke* o *Díke* —escrita con mayúscula para señalar su personificación numinosa—. No se trata en absoluto de sinónimos, con *díke* se designa una legalidad no establecida por y ajena a toda voluntad humana, con ella se afirma la posición de un orden divino del mundo; resulta entonces "la ley divina". Como expresa Heráclito:

> El sol no transgredirá medidas. Porque si no, las Erinias, servidoras de *Díke*, lo tomarán. (DK 22 B 94)

Que en el texto de la *Antígona* están vivos estos dos términos, mientras que nosotros hemos perdido uno de los polos, constituye la esencial dificultad de comprensión para nosotros, modernos.

Porque no hay hoy una palabra para designar *díke* en tanto "orden divino del mundo", hay que preguntarse en todo caso qué hemos puesto en su lugar. De todas maneras, en el texto sofocleo hay un uso continuo de ambas palabras, de sus derivados y de otros términos del mismo grupo semántico. Desde el principio se advierte que los honores fúnebres de Etéocles se han cumplido "según un justo uso de la ley (*díke*) y de la costumbre (*nómos*)", 23 ss. A Antígona Creonte le pregunta:

¿Y aún así te atreviste a transgredir estas leyes (*nómoi*)?". En éstos, y muchos pasajes más, se verifica, en primer lugar, que toda traducción no es más que aproximativa; en segundo lugar, que en el texto han sido utilizados con toda precisión para referir uno a las disposiciones legales creadas por los hombres y el otro para aludir a la legalidad suprahumana. Una cuestión que algunos, como Lasso de la Vega en su excelente introducción a la traducción de las tragedias de Sófocles, han sintetizado como "el conflicto entre religión y utilitarismo humano" —v. *Tragedias*, Biblioteca Clásica Gredos, 1981—.

Sin intentar proveer una fórmula clave de la situación trágica que plantea la obra, deseamos enfatizar el problema de las oposiciones como esqueleto básico, pues, como ya ha indicado Karl Reinhardt —v. *Sophocles*, 1933, hay trad. francesa— se trata de "una tragedia de doble destino", el de Creonte y el de Antígona, los personajes que encarnan la oposición esencial. Creonte, defensor del *nómos*, transgrede la *díke*; Antígona en nombre de "*Díke*, la que habita con los dioses subterráneos" –450 ss.– desatiende los edictos de Creonte. La oposición se extiende análogamente: ley humana (*nómos*) – Creonte – macho – religión uránica (i. e. celeste, la religión oficial griega, de Zeus y de Apolo) frente a la ley divina – Antígona – hembra – religión ctónica (i. e. religión terrestre, del culto de los muertos); y también, si se quiere, la razón contra la pasión, etc.

Veamos, entonces, el significado de estos juegos opositivos bipolares, sumariamente, dentro del marco de la civilización griega. Para eso, es menester dividir los problemas para contextualizar la situación histórica del siglo V a. C., época de excepción en el desarrollo ateniense. Nos encontramos, en primer lugar, con problemas de tipo histórico que atañen a la evolución de la *pólis* y de la legislación; en segunda instancia,

con las concepciones filosóficas relativas a la oposición entre la naturaleza y los valores convencionales de la cultura humana, problema que es planteado por primera vez en la historia de la cultura occidental en el siglo de Pericles, como el enfrentamiento entre *physis* – naturaleza – y *nómos*; por último, otro contexto fundamental para esta tragedia es el de la religión ctónica, de los dioses infernales, del culto a los muertos y de los usos y costumbres funéreos.

Antes de delinear, aunque sucintamente, cada uno de estos asuntos consideremos el nudo dramático de la *Antígona:* ante todo, se trata del destino de los hijos de Edipo, una generación maldita, concebida por un incesto fundado en un parricidio; los cuatro hijos se presentan asimismo en pares opositivos —especialmente en la versión sofoclea pero a partir de datos transmitidos por la tradición mítica—. Etéocles, —etimológicamente "el de gloria verdadera"—, y Polinices, —etimológicamente "el de mucha discordia"—, se han dado muerte recíproca en el conocido episodio de los Siete, tratado por Esquilo en *Siete contra Tebas*, y por Eurípides en *Fenicias*. Polinices, para recuperar su poder, había enfrentado a su ciudad natal como líder del ejército argivo; Etéocles había defendido el suelo patrio. Ambos habían sido maldecidos por su padre Edipo, quien les había augurado el recíproco fratricidio —v. para esto *Edipo en Colono* 1385 ss. y Eurípides, *Fenicias* 475 ss—. La acción de la Antígona tiene lugar al día siguiente de la muerte de los hijos de Edipo y la retirada del ejército argivo. Antígona presenta a su hermana Ismena las decisiones de Creonte, el hermano de Yocasta, de honrar a Etéocles y dejar insepulto —la mayor impiedad para las costumbres mortuorias que garantizaban el destino de ultratumba— el cadáver de Polinices. Se prescribe asimismo muerte por lapidación pública al que intente honrarlo. El crudo carácter de Antígona y su férrea decisión de honrar el cadáver de su hermano se opone a la actitud de Ismena quién le recuerda "nacimos mujeres, de modo de no trabarnos en lucha contra hombres" –58 ss–.

Respecto de la versión sofoclea del mito, se ha señalado que la introducción del problema del enterramiento es invención de este dramaturgo -la crítica considera una interpolación la mención del problema en el final de *Siete contra Tebas*. Y

justamente la muerte y los ritos mortuorios resultan el elemento detonante del conflicto, lo que no es circunstancial sino esencial para esta tragedia. Porque, de acuerdo a la visión antigua, la muerte de un hombre comprometía tanto la observancia de *díke* como de *nómos*, puesto que es parte del orden del mundo que, al morir, el alma baje a los dominios de Hades, al cuidado de los dioses infernales, y es *nómos*, un deber humano sancionado por costumbre, el que esa partida sea acompañada con los ritos que corresponde.

Para comprender la puesta en escena de un problema tal, recordemos la diferenciación aristotélica de los elementos de la tragedia —v. *Poética* 1150a: allí se distingue el *mythos*, el mito que el poeta toma de la tradición, de la *diánoia*, el contenido de pensamiento que el autor ha impreso en su particular versión del mito: "es el poder decir las cosas actuales y correspondientes". Con esto —aparte de otros elementos que no es el caso mencionar— Aristóteles da cuenta del hecho de que el autor trágico tomaba un mito conocido por todos, pero su creación consistía en una reformulación, con arreglo a ciertos aspectos invariables, de acuerdo al espíritu de la época en que tenía lugar la representación trágica. Pues la tragedia es "poesía religiosa" —según la expresión de Rodríguez Adrados en *La democracia ateniense*— esto es, no literatura en el sentido moderno, sino verdadera reformulación de la tradición mítica. Hasta qué punto este aspecto de la *diánoia* es especialmente vigoroso en la *Antígona* de Sófocles, intentaremos demostrarlo a partir de un encuadre de los problemas históricos, filosóficos y religiosos ya mencionados.

El primer punto concierne fundamentalmente a la irrupción de los valores convencionales: los *nómoi* escritos y la moneda —que en griego se dice *nómisma*, del mismo tema radical—. Todos estos hechos no son fenómenos aislados sino que encuentran su marco de referencia en el desarrollo de la *pólis*, en grandes transformaciones éticas y de visión del mundo. La idea de la justicia no tuvo importancia en la concepción aristocrática previa, en la que prevalecía más bien la limitación del hombre frente a los dioses inmortales. Cuando comienza a desarrollarse una idea de justicia, se entiende que ésta es en el plano humano, lo que el principio regulador en el orden del mundo.

Paralelamente se pasa de la unidad económica del buey a la moneda, y los ciudadanos enriquecidos demandan el asentamiento por escrito de los *nómoi*. La historia de la codificación del derecho de las ciudades se desarrolla a través de siglos, desde el siglo VII a. C., para llegar al derecho escrito, el igual para todos. Así queda posteriormente atestiguado por Solón (Fr. 24 D) *díken égrapsa* "Escribí la justicia". Y así los Atenienses son los primeros en cultivar el grano y en establecer las leyes. El *nómos*, como palabra, sufre una evolución semántica; pasa de significar "costumbre" a designar la ley formalmente descripta. Para un estudio del problema resulta de consulta ineludible la obra de L. Gernet.

Por otra parte, *díke* significó en principio, como en el mencionado fragmento de Heráclito, un orden general de los acontecimientos para designar posteriormente el orden humano. Ahora bien, es en el primer sentido que la utiliza Sófocles cuando, por ejemplo, le hace decir a Creonte que ha visto la *díke* demasiado tarde, esto es después que las desgracias han ocurrido, para designar un estado de cosas ineluctable para el ser humano. Pues en la Atenas del siglo V el círculo de Pericles comenzó a defender la concepción de la ley como institución puramente humana contra la inmovilidad de las leyes que defendía su origen divino. Comienza, para decirlo en una frase trillada por su reiteración, el humanismo que sustituye la fe en las divinidades por la fe en el hombre como ser racional, la creencia en la teonomía por la afirmación de la autonomía, "el hombre medida de todas las cosas" según la sentencia de Protágoras. Pues bien, aclaremos ante todo que Sófocles fue un hombre activo de su época, abierto a las nuevas ideas humanísticas, y a la vez, según datos biográficos, *theosebéstatos*, "piadosísimo". Él sintió, entonces, la necesidad de reformular la tradición para enfrentarse al reduccionismo de las tendencias de su época. Cosas que se pueden rastrear en las demás tragedias, pero resulta la *Antígona*, conjuntamente con ciertos pasajes del *Edipo Rey*, la más explícita en estas cuestiones. En efecto, la hija de Edipo enfrenta el poder de Creonte, tras ser descubierta por rendir los honores fúnebres a su hermano, con estas palabras –449 ss.– :

> Pues no fue Zeus quién me las ordenó; ni *Dike*, la que habita entre los dioses subterráneos instauró unas leyes tales entre los hombres...

Su acción se justifica en la convicción de la existencia del orden divino, para fundamentar el hecho de que las acciones humanas han de tener en vista siempre ese último horizonte de referencia. Seguidamente alude Antígona a "las ágrafas e inconmovibles leyes de los dioses", las *ágrapta nómima*, que "no tienen vida por hoy y por ayer sino por siempre, y nadie sabe de dónde han surgido". Esta mención ha planteado numerosos interrogantes. Percibimos en todo caso que se distinguen claramente de los *nómoi* escritos. Más de un contexto alude a ellas, siempre con énfasis en su carácter de no escritas, aunque parece ser la *Antígona* el primer texto que las menciona. Tucídides pone la expresión en boca de Pericles; Jenofonte —v. *Memorabilia*, 21— indica que se diferencian de las humanas por ser ineluctables; Platón —*Leyes* VII 793a— da una importante indicación al respecto:

> "...las llamadas por la mayoría leyes no escritas (...) no hay que denominarlas leyes (*nómos*) ni tampoco quedar sin mencionarlas."

Lo que hemos traducido por "sin mencionarlas" es *árrheta*, "no dichas" textualmente. Se trata de una expresión que se aplica por ejemplo, a las experiencias de los Misterios y su inefabilidad. Platón distingue, entonces, entre *ágrapta*, "no escritas" y *árrheta* "no dichas", cosa que debe ser tenida muy en cuenta en toda aproximación con sentido histórico, puesto que la escritura de las leyes y costumbres, y la escritura en general era de poca data en el marco de la tradición griega. Lacan, en cambio, dice en su lectura de la *Antígona* —V. *Seminario 7. La ética del psicoanálisis* p. 334 trad. cast.— que se trata de una "evocación de lo que en efecto es del orden de la ley, pero que no está desarrollado en ninguna cadena significante, en nada". Ahora bien, lo que no se articula en ninguna cadena significante era para los griegos parte de las *árrheta*, mientras que las leyes no escritas aluden a una transmisión por tradición oral. Una de las principales palabras para decir tradición en griego es justamente *akoé*, del verbo *akoúo* "oir". Y las "leyes no escritas"

aluden justamente a tradiciones inmemoriales que tienen como paradigma en la acción los rituales mortuorios, que ninguna ley escrita prescribía. Y en dichas leyes se halla presente como contenido fundante la creencia en el orden divino del mundo y, en consecuencia, la imposibilidad de una total autonomía humana que no respete ese estado de cosas. La muerte es, en todo sentido, la ocasión reveladora de que ciertas cosas no dependen de los hombres.

Como segundo grupo de problemas, y en total continuidad con lo que acabamos de delinear, nos encontramos con la eclosión en el siglo V de ideas completamente nuevas para la tradición griega. Si hasta el momento la creencia atestiguada en los textos era la de una progresiva degeneración de las estirpes humanas desde una Edad de Oro originaria ocurrida "*in illo tempore*" —v. para esto el mito de las edades en Hesíodo *Trabajos y días*—, comienzan a aparecer, por primera vez en la historia, creencias en el progreso humano autónomo. Por ejemplo, el mito relatado por Protágoras en el diálogo de Platón —v. *Protágoras* 320c ss.— muestra la evolución humana desde la construcción de ciudades y el manejo de la sabiduría técnica— la *éntechnos sophía*— otorgada por Prometeo a la raza humana (cf. Esquilo *Prometeo encadenado* 442 ss.). Critias, como otros pensadores entre los denominados sofistas, explica —en su pieza *Sísifo* conservada fragmentariamente— el origen de la religión como la invención de un legislador originario, para que los hombres no cometan faltas por temor a los dioses. Muchos son los testimonios de las nuevas ideas vigentes en el siglo de Pericles, centradas en una oposición: el *nómos* —como paradigma de la invención humana— frente a la *physis*, la naturaleza, *Cultura* versus *Naturaleza*, en término modernos. Para una visión general del problema remitimos a la obra de Guthrie *A History of Greek Philosophy* vol. III, cap. IV "*The nómos-physis* Antithesis" (hay trad. cast. Gredos 1988).

Ahora bien, dentro del texto de la *Antígona*, nos hallamos con uno de los principales testimonios respecto de la posibilidad del progreso humano, y de sus límites. Se trata, por supuesto, del estásimo primero, 322 ss. en el que el Coro canta:

> "Muchas son las cosas terribles (*deiná*) pero nada es más terrible (*deinóteron*) que el hombre."

Observemos, ante todo, que esta pieza de impresionante reflexión sobre el poder humano y sus límites se halla expresada en el marco de una intervención coral. Muchas cosas se han dicho acerca de la función del Coro, desde su origen dionisíaco a la interpretación que hace de él "el espectador ideal". Sólo nos interesa señalar la total diferencia, en léxico y métrica, de las intervenciones dialogadas —los llamados episodios— respecto de los Coros; por cierto que en estos últimos existe un cambio de plano, de perspectiva, respecto de lo que ocurre en la situación dramática; abundan las referencias mitológicas, las *gnômai*, sentencias; no se trata de una visión cotidianista; en los Coros se excluye toda trivialidad. No se puede hacer una simplificación acerca de la función del Coro, hay que empezar, en todo caso, por ver su utilización en los tres trágicos.

El estásimo comienza, entonces, con la afirmación de que el hombre es el ser más terrible, donde la palabra para esa cualidad es *deinós*. Este adjetivo deriva de un tema radical que significa "temor", por lo que originariamente *deinós* significa "que da temor", "pavoroso". En este sentido, Heidegger ha entendido este término como *Un.heimliche*, lo que nos arranca de "lo familiar" (*Heimlichen*) —v. *Introducción a la Metafísica*. La afirmación del Coro se da después de que Creonte se ha enterado de que el cadáver de Polinices fue honrado, contra sus disposiciones. El texto pasa a enumerar las distintas conquistas humanas, los seres de la naturaleza que el hombre sobrepuja y domina, comenzando por "la más poderosa de las diosas, la Tierra imperecedera", a la que "agota con los arados año tras año". Comenta en la antístrofa primera cómo "domeña con sus ardides" a las especies animales, para luego referirse a los poderes exclusivamente humanos: el lenguaje, el pensamiento y las costumbres civilizadas. En el centro de la estrofa segunda se presenta un gran problema textual, con dificultades de puntuación y consecuentemente de interpretación. Se trata de la unión de dos palabras antitéticas: *pantóporos/áporos*, "todo recursos"/ "sin recursos". Si bien la segunda aparece en un contexto de doble negación que viene a reafirmar sus recursos "sin recursos ante ningún porvenir se las ve", este *áporos* comienza la enumeración de caracteres negativos, para anunciar que "de Hades solo no hallará escapatoria". El ser más terrible

encuentra su límite fáctico en la muerte, y la muerte aparece mencionada en su naturaleza numinosa y divina: el dios Hades no es Dios *de* la muerte, es *la* muerte. Por último, se hace referencia a "la capacidad de urdir técnicas" en la última antístrofa, para advertir que "unas veces al mal, otras al bien la encamina". No se trata, entonces, de un mero elogio de las capacidades humanas, ni de una fe en la autonomía humana. Ni siquiera creemos —contra la interpretación de Guthrie—, como bien señala Heidegger, que se pueda leer este Coro como un texto sobre el progreso. No hay, si se presta atención a los usos de los tiempos verbales, ningún desarrollo diacrónico ni ninguna referencia a un estado anterior, salvaje. Se afirma más bien la grandeza humana, su carácter pavorosa, conjuntamente con sus límites, para afirmar que toda acción humana involucra los dos planos, del *nómos* y de la *díke*. Por eso se da a continuación lo que generalmente se ha interpretado como la solución del problema de la *Antígona*. Se da el caso de que en este preciso pasaje los estudiosos han visto problemas de interpretación en el término clave. Nuestra lectura del texto griego no hace caso de las correcciones filológicas para tomar el texto tal como lo ofrecen los códices. El texto dice:

> Entretejiendo las leyes de la tierra y la justicia de los dioses a la que ha prestado juramento engrandecerá la ciudad; privado de ella quedará aquel que en virtud de su osadía se entrega a lo que no es bueno. Que no se siente a mi lado ni sea de mis mismos pensamientos quien hiciera estas cosas.

Además de otros problemas, el mencionado se refiere a "entretejiendo", *pareíron* en los códices, que designa el "atar de un lado y otro", como está atestiguado en otros textos mencionados en los léxicos de más autoridad. Sófocles proclama, como reformulador de la tradición, no la unilateralidad humanista ni el estatismo de las creencias y costumbres, sino el entretejido de dos planos, el de "las leyes de la tierra —*nómous chthonós*— y de "la justicia de los dioses" —*díkan*—. No apoya a Antígona ni a Creonte, sólo presenta el accionar humano unilateral y sus trágicas consecuencias en el destino de dos seres.

Por último, es inseparable de la *Antígona*, aunque muchas lecturas lo han olvidado por completo, el trasfondo religioso de

la religión ctónica, la más arcaica, la del culto de los muertos. Puede esto parecerle a un lector moderno lo que a Kierkegaard, Antígona como "la novia de la muerte"; puede incluso preguntarse por qué no se casó con Hemón y se quedó tranquila, para qué tanto empecinamiento con un cadáver. Pero la figura de Hades, el ser numinoso que reina entre los muertos, preside la tragedia, porque en el imbricado simbólico de la religión griega la instancia de la muerte garantiza el ciclo de la vida, por su asociación con las diosas de la fecundidad de la tierra, las diosas ctónicas, Deméter y Perséfone. Se vincula asimismo con la institución de leyes entre los hombres —cf. el epíteto de estas diosas como *thesmophóro*, en dual—. Hades y sus leyes, "*Díke* la compañera de los dioses subterráneos" invocada por Antígona, representan el orden mismo del mundo, que resulta transgredido por Creonte. En las palabras de Tiresias:

> Pero tú recuerda bien que no transcurrirán muchos de los raudos giros del sol sin que tú des en pago a un muerto surgido de tus entrañas, a cambio de otros cadáveres: porque enviaste *allá abajo* a un alma de las que pertenecen a *arriba* sepultándola deshonrosamente en una tumba; y a un muerto de los que pertenecen a los dioses de *allá abajo* retienes aquí, privado de su destino, insepulto y sin purificación. Sobre estas cosas ni tú ni los dioses de *arriba* tienen derecho, pero tú has hecho violencia en este caso... (1063 ss.)

La tremenda acusación de Tiresias se basa en el sentido vertical de los órdenes del mundo, y no en el sentido horizontal del *nómos* humano. En qué medida eso resulta significativo para nosotros, es otro problema.

Se han hecho muchas lecturas de la *Antígona*, se ha visto en Antígona la representación de lo reaccionario que se opone al racional progreso humano, también se la ha invocado como mártir de la revolución contra el sistema, o estigmatizado como una simple histérica. Tales opiniones son del tipo de las que afirman que Edipo, tras conocer el oráculo, se debería de haber cuidado de tener relaciones con una mujer madura y de matar a un hombre mayor. Si así fuesen las cosas, el hombre no sería el ser más *deinós* y la tragedia nunca hubiese existido.[1]

[1]Todas las versiones citadas de la *Antígona* pertenecen a la traducción que hemos realizado con el Prof. Alejandro Vigo: *Antígona*, Buenos Aires 1987 (Ed. Biblos).

EURÍPIDES: CRISIS Y VUELTA A LOS ORÍGENES. *LAS BACANTES*

Victoria E. Juliá

Me ha parecido oportuno iniciar la reunión de hoy con la lectura de un pasaje de la *Poética* de Aristóteles:

> No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido sino lo que podría suceder, esto es lo posible según lo verosímil y lo necesario. El historiador y el poeta no difieren entre sí porque el uno hable en prosa y el otro en verso (...) sino que difieren en el hecho de que uno narra lo que ha sucedido y el otro lo que puede suceder. Por lo cual la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía refiere más a lo universal, la historia en cambio a lo particular. (1451ab)

La poesía, en nuestro caso la poesía trágica, está mucho más cerca que la historia de ese ideal de vida que Aristóteles menciona con la expresión *bíos theoretikós*; el adjetivo *theoretikós* se ha formado sobre la misma raíz que el sustantivo *théatron*. En la estructura física del teatro griego el *théatron* es el lugar donde se ubicaban los espectadores. En la formación del sustantivo tenemos, además de la raíz, un formante sufijo *tr* que le da un valor locativo e instrumental a la vez. El *théatron* es el lugar donde se produce la contemplación, y debemos entender contemplación como la participación activa del público en lo que se desarrolla en el proscenio.

Me interesa este pasaje de Aristóteles porque creo que a través de las charlas anteriores han ido percibiendo ustedes que esta aproximación a lo humano a que nos conduce el estudio de la tragedia griega no se logra a partir de situaciones

particulares o por acumulación de casos particulares sino por la puesta en juego dramático de tipos humanos universales. Lo interesante de esto es que en la concepción aristotélica del saber, el universal se constituye a partir de la experiencia, de modo que el camino de constitución del saber teorético es siempre un proceso cuyo origen —que puede estar más o menos lejano según tanto más o tanto menos lejos de la experiencia esté ese conocimiento— es siempre empírico. Pero hay algo muy lúcidamente señalado por Aristóteles: ninguna acumulación de experiencia, por vasta que sea, produce el universal. Para que se constituya el universal tiene que operar una función que Aristóteles denomina *noûs* (mente, intelecto) y que reside en el sujeto. Es el genio poético, sujeto de la creación, el que constituye esos tipos humanos universales que son los personajes y situaciones trágicos.

Revisemos el título de esta charla. Ustedes tienen experiencia en esto de volver a los orígenes. Saben, además, que la vuelta a los orígenes siempre conlleva pérdida de inocencia, pérdida de inmediatez. Los orígenes desde donde se ha partido no son lo mismo que se encuentra al regresar. Algo ha pasado en el medio, una crisis, por lo general una gran crisis que hace necesario el regreso, la mirada retrospectiva.

En nuestro Eurípides ¿crisis de qué? ¿vuelta a qué orígenes? ¿Crisis de la tragedia? ¿de la conciencia trágica? ¿de la institución teatral? ¿de la *pólis*? ¿del imperialismo ateniense? ¿Vuelta a Homero? ¿al ritual ditirámbico? ¿a la tragedia clásica en sus primeras manifestaciones? ¿al espíritu de Esquilo?

Con Eurípides nos encontramos ante una de esas situaciones a las que cuadra la calificación de "crítica" en el sentido más estricto de la palabra; momento en que el poeta, con sus medios expresivos, pone en tela de juicio las instituciones de su tiempo y las considera desde la óptica de la tradición trágica.

Se ha hablado de Eurípides desde muchas perspectivas: se lo ha llamado filósofo de la escena, racionalista,[1] poeta del iluminismo,[2] contemplativo;[3] Aristóteles no ha vacilado en calificarlo de *tragikótatos*[4] señalándolo así como a quien puso en expresión superlativa algunos aspectos de la tragedia. Por otra parte, alusiones de los antiguos comediógrafos hacen

burla de su relación con Sócrates a quien señalan como mentor intelectual y verdadero autor "de las locuaces y hábiles tragedias de Eurípides" (Aristófanes, *Nubes* I, fr.376 K); el cómico Teléclides dice "Sócrates trae leña y Eurípides cocina" (fr. 39-40 K) y Calias "Eurípides es la madre, Sócrates el padre" (fr. 376 K).

Como ven, ha sido tan criticado por sus contemporáneos como lo ha sido Sócrates. Sin duda Aristófanes recoge y utiliza en sus comedias[5] la opinión que de Eurípides tenían los sectores más conservadores de la segunda mitad del siglo V ateniense; supo ver el aspecto risible de este personaje. Algunas de sus críticas han apuntado al uso de recursos novedosos en la técnica de la maquinaria teatral, lo que, independientemente del efecto cómico buscado, nos muestra a un Eurípides comprometido con su época, que lleva al teatro las novedades de una sociedad que había evolucionado en lo tecnológico; también utiliza, reelaborados artísticamente, todos los instrumentos retóricos desarrolados por la sofística.

La mirada de Eurípides sobre la realidad humana de su entorno es fuertemente crítica como sólo puede serlo la de quien está profundamente comprometido con él, y da lugar a una producción de apariencia contradictoria: por un lado, participa de lo nuevo, del espíritu de la época, del orgullo de ser ciudadano de Atenas, por otro, repudia las desviaciones y abusos del imperialismo ateniense. Sería una imperdonable simplificación reducir la obra de Eurípides a ese conflicto, ése es sólo uno de los tantos conflictos que la animan, entre ellos el de las contradicciones propias de la afectividad humana. Además, como ateniense, fue sensible a la fama y supo de sus sabores dulce y amargo. Si es cierta la anécdota que transmite Plutarco,[6] el teatro de Eurípides habría tenido una difusión extraordinaria más allá de Atenas y del Ática: soldados griegos, presos en Sicilia tras la fracasada expedición de Alcibíades, eran liberados o tratados con más consideración si recitaban a sus carceleres pasajes de obras de Eurípides. También su obra refleja su sentimiento ante la gloria:

> No desearía yo poseer oro en mi palacio ni entonar una canto más hermoso que el de Orfeo si no me hubiese tocado en suerte un destino famoso. (*Medea*, 542-544)7

Este sintético cuadro de la situación de Eurípides en su *allí y entonces* es el lugar del planteo de esto de "crisis y vuelta a los orígenes". Yo hablé ya[8] de esos no muchos años que separan a Esquilo y Eurípides, que van de la batalla de Salamina al comienzo de la guerra del Peloponeso; son años de una intensidad tal en la vida de Atenas que encierran mucho más de lo que uno puede pensar que "cabe" en medio siglo. Eurípides ha sido muy sensible al derrumbe del heroísmo ateniense que se hace patente en episodios como el de la isla de Melos,[9] evocado quizás en pasajes como el de *Troyanas* 725 ss. en el que Taltibio, heraldo de los griegos, tras anunciar a Andrómaca que su pequeño hijo debe morir, le aconseja:

> Así va a suceder. Muéstrate prudente. No te aferres a él, soporta con nobleza tus males y no imagines que, débil como eres, tienes fuerza. No tienes defensa en parte alguna, reflexiona: han perecido tu ciudad y tu esposo; tú estás dominada y nosotros somos capaces de luchar contra una sola mujer. Por ello no quiero que acudas a la lucha ni que hagas nada indigno ni irritante, ni siquiera que lances maldiciones contra los aqueos. Si dices algo que enoje al ejército, tu hijo no tendrá tumba ni funeral. En cambio, si te callas y llevas bien tu suerte, no dejarás su cadáver sin enterrar y tú misma tendrás a los aqueos mejor dispuestos.

Eurípides incorpora al teatro una crisis del sentido y sentimiento trágicos y una renovación de ellos. En el texto que acabamos de ver no es por decisión de un dios que Astianacte, el hijo de Héctor y Andrómaca, es asesinado sino, como posteriormente ocurre con el sacrificio de Ifigenia,[10] porque el ejército ha seguido la opinión del perverso Odiseo: no debe quedar simiente viva del linaje de Príamo. Si adherimos a la posición que hace de Eurípides un racionalista, un representante del iluminismo ateniense, podemos decir que *en cierto modo* lo es frente a la tradición que pone en los dioses el principio de la acción trágica. Efectivamente, en sus primeras obras y en las del período medio hay, aun en obras como *Hipólito*,[11] un desplazamiento de lo numinoso de los dioses a los hombres, lo numinoso no se encuentra "más allá"; al respecto dice Albin Lesky: "es importante el hecho de que lo trágico empieza a volverse problemático en la época en que los dioses de la antigua religión se las arreglan para abandonar la escena ática".[12]

Encontramos una versión intelectualista de ese desplazamiento en el fragmento 1018 N: "el *noũs* (mente, intelecto) es, en cada uno de nosotros, dios". Es ésta una frase aislada que adquiere así todo el valor de una sentencia, pero la misma idea aparece en distintos contextos, por ejemplo en *Troyanas*, en el *agón* de Hécuba y Helena; Helena ha hecho su descargo tratando de mostrar cómo, en realidad, no es culpable de los males de griegos y troyanos pues fue Afrodita quien obró a través de ella; Hécuba le contesta:

> Has dicho que Cipris —y esto sí que es ridículo— marchó junto con mi hijo a casa de Menelao. ¿No podría haberse quedado tranquilamente en el cielo y transportarte a ti con todo Amiclas hasta Ilión? Si mi hijo era sobresaliente en belleza, tu mente al verlo se convirtió en Cipris; que a todas sus insensateces dan los mortales el nombre de Afrodita. ¡Con razón el nombre de la diosa[13] comienza por "insensatez"! Cuando lo contemplaste con ropajes extranjeros y brillante de oro se desbocó tu mente. (983-992)

Aquí también está el interior humano "usurpando" el lugar de un dios, como en *Hipólito:*

> Aseguran que sólo una cosa puede competir en la vida: un temple (*gnóme*) recto y noble para el que lo posee. A los malvados el tiempo los descubre, cuando se presenta la ocasión, poniéndoles delante un espejo como a una jovencita. ¡Que nunca sea vista yo entre ellos! (426-430)

A partir de estos textos, de alguna manera es lícito pensar que en Eurípides opera una desacralización del conflicto trágico. Pero si examinamos pasajes como el de *Hipólito*, versos 380-390, veremos la insuficiencia del pensamiento, por lúcido que sea, para dar, en ciertas ocasiones, el paso hacia su realización práctica; nos está sugiriendo que hay algo "más que humano", algo trascendente que reside en lo humano mismo:

> Sabemos y comprendemos lo que está bien, pero no lo ponemos en práctica, unos por indolencia, otros por preferir cualquier clase de placer al bien. Y en la vida hay muchos placeres... y del placer hay dos clases, uno bueno y otro azote de las casas. Pero si su línea divisoria fuese clara, dos conceptos distintos no tendrían las mismas letras. Y puesto que ésta es la opinión que tengo, no debería existir veneno que pudiera destruirla hasta caer en un sentimiento contrario. (cf. *Fenicias* 499-502).

En la *Ifigenia en Áulide*,[14] nuestro autor parece tocar el grado máximo de la desacralización, porque cuando se le comunica a Agamenón que, según el oráculo, para que soplen vientos favorables para la partida de las naves aqueas hacia Troya, es necesario el sacrificio de su hija Ifigenia en el altar de Ártemis, Eurípides se las arregla para que quede bien claro que ciertas intrigas propias del poder son la causa real de tan terrible prueba para el jefe del ejército griego. Y si bien puede decirse que hay una desacralización del oráculo, hay, no obstante, una resacralización a partir de otros elementos que tienen tanta potencia numinosa como los viejos dioses: pese a ser el jefe, el *ánax*, Agamenón se da cuenta de que el ejército se le ha vuelto trascendente: siendo el jefe (o precisamente por serlo) es su máximo esclavo y así se lo hace sentir su hermano Menealo:

> ...en cuanto llegaste a Áulide con el ejército panhelénico, te anonadaste, porque estabas consternado por el infortunio dependiente de los dioses, al carecer de viento favorable. Los Dánaos reclamaban que licenciaras las naves y que no les hicieras pasar fatigas inútiles en Áulide. ¡Qué desdichado semblante presentabas y qué angustiado estabas porque, aunque mandabas en mil naves, no ibas a colmar de lanzas la tierra de Príamo! Y me consultabas: ¿qué haré? ¿qué salida voy a encontrar a estos apuros de modo que no me vea privado del mando y pierda la hermosa gloria?. Más tarde, cuando Calcante dijo que inmolaras a tu hija en los sacrificios a Ártemis para conseguir así la navegación de los Dánaos, aliviado en tu ánimo, de buen grado prometiste sacrificarla. Y mandaste la orden por tu propia voluntad, no por la fuerza, a tu mujer, de que enviara aquí a la muchacha, con el pretexto de que iba a casarse con Aquiles. Y luego, modificando tu resolución, has sido atrapado componiendo otra carta diferente para no ser ya el matador de tu hija. ¡Estupendamente! ¡Éste es el mismo aire que te oyó tales promesas! Incontables son los que experimentan eso mismo ante el poder. Se empeñan por él y luego lo ceden cobardemente, unas veces bajo la presión de la necia opinión de los ciudadanos, y otras porque son por sí mismos incapaces de proteger a la ciudad. Pero yo gimo sobre todo por la desventurada Grecia, que queriendo acometer algo glorioso, va a dejar que unos bárbaros insignificantes se burlen de ella por culpa de ti y de tu hija. En verdad no nombraría yo a nadie gobernante de un país ni jefe de sus tropas a causa de su linaje. ¡Intelecto (*noûs*) es lo que debe tener el jefe del ejército! (350-374)

Lo interesante es que eso otro trascentende, aun cuando forma parte de lo humano, es tan misterioso, tan insondable en

su poder, que "se vuelve" dios. Es por cierto otra cosa que los dioses de Esquilo y de Sófocles, pero en fuerza numinosa es tan trascendente como lo que los poetas de los viejos tiempos pusieron en los dioses de la vieja tradición.

Las Bacantes es la última obra de Eurípides, de representación póstuma; es la puesta en drama de la llegada a Tebas de los cultos de Dioniso; es su protagonista la figura convocante del certamen teatral. No fue ésta la única tragedia sobre ese asunto, pero es la única que se ha conservado. 15 Se representa en ella la oposición oficial al ingreso en Tebas de esos cultos, la resistencia de Penteo, cabeza de la casa real, quien se planta como *theómachos* (el que lucha contra un dios), adoptando el más alto grado de *hybris*, de que sea capaz un mortal.

En las ediciones más antiguas de los poetas trágicos, que se organizaron en el período alejandrino —a partir del siglo III a. C., y de las que no subsiste ejemplar alguno— cada tragedia solía estar precedida de una *hypóthesis*; es el argumento, *literalmente la sub-posición* de la obra, el sustrato, lo que Aristóteles, en la *Poética* ha llamado *mythos* ("fábula" en la mayoría de las traducciones).

Leamos la *hypóthesis* de *Las Bacantes*:

> Los parientes de Dioniso negaron que fuera un dios. Él les impuso el castigo adecuado. Pues hizo enloquecer a las mujeres de los tebanos, cuyos tíasos guiaban las hijas de Cadmo conduciéndolas hacia el Citerón. Penteo, el hijo de Ágave, que había heredado el poder real, estaba irritado con tales sucesos y, apresando a algunas de las Bacantes, las encadenó y envió además a capturar al mismo dios, que lo consintió así. Y lo llevaron ante Penteo, y él ordenó que lo ataran y lo encarcelaran en el interior del palacio, no sólo negando que era Dioniso un dios, sino atreviéndose a hacerlo todo como contra un hombre.[16] Él provocó un terremoto y derribó la mansión real, y conduciéndolo hacia el Citerón persuadió a Penteo a hacerse espía de las mujeres, tomando vestido de mujer. Y ellas lo descuartizaron, iniciando el sacrificio su madre, Ágave. Cadmo, al enterarse de lo acaecido, trató de reunir los miembros descuartizados y descubrió al final la cabeza de Penteo en las manos de la madre de éste. Apareciéndose Dioniso, da consejos a todos y le aclara a cada uno lo que va a suceder, a fin de que ni de obra ni de palabra fuera menospreciado como hombre por ninguno de los no iniciados en su culto.

La tragedia nos presenta un drama religioso en el que, en la persona del *theómachos*, se opera un descuartizamiento,

castigo que recibe por su *hybris*, que él mismo va a calificar de *hamartía*; es el padecimiento más cruel que pueda concebirse pues la promotora del terrible final de Penteo es su propia madre, poseída por el dios y convertida en el instrumento de su venganza.

Este mundo de lo dionisíaco tiene relación con una renovación religiosa que se dio en Atenas entre los siglos VI y V, como resultado de complejos procesos sociales; tan fuerte ha sido la presión de una religiosidad vinculada con el mundo agrario, que en el siglo V encontramos conviviendo en el santuario de Delfos a las figuras de Apolo y Dioniso. En cierto modo podemos ver en esta obra de Eurípides una reivindicación y una exaltación de los aspectos fuertemente vitales de la religión dionisíaca.

Se especula respecto de cómo ha de entenderse esta obra final de Eurípides, el iluminista, el racionalista. Se ha tendido a considerarla una palinodia: Eurípides habría abjurado de su racionalismo y reconocido en la religión de Dioniso el lugar de lo numinoso por excelencia. Es una hipótesis plausible, pero hay algo en lo que hoy no me puedo extender demasiado y sólo les presento como un campo a explorar: en la obra de Eurípides hay abundantes señales que prenuncian a *Las Bacantes*. En ese sentido encuentro muy sugestivo al personaje de Casandra, la profestisa de Apolo en *Troyanas*, que hace una irrupción en escena magistralmente lograda: están las prisioneras troyanas esperando su suerte; está Hécuba que no sabe aún qué ha pasado con sus hijas y con su nuera, y en eso se produce un tumulto; Taltibio, heraldo de los griegos que está con ellas, pregunta:

> ¡Eh! ¿qué brillo es éste de teas que arden dentro? ¿Qué hacen las troyanas? ¿Están poniendo fuego a las tiendas a fin de abrasar sus propios cuerpos, con el deseo de morir, ahora que están a punto de llevárselas a Argos? (298-302)

Y Hécuba responde:

> No es eso. No están prendiendo fuego. Es mi hija Casandra, la ménade, que viene a la carrera hacia acá. (Sale de la tienda Casandra, vestida con sus símbolos sagrados y una tea encendida.)

Una ménade con una antorcha da la imagen de un

incendio; así se consigue el efecto que produce una mujer en estado de posesión dionisíaca. Y justamente esta sacerdotisa de Apolo tiene todos los atributos de las ménades que integran el tíasos, el cortejo de Dioniso. Casandra tiene todo el movimiento, las características, el ímpetu con que en *Las Bacantes* son presentadas las mujeres poseídas por Baco.

En *Heracles*, en el segundo estásimo, encontramos otra de estas señales precursoras de *Las Bacantes*, que reúne también a las figuras de Dioniso y Apolo:

> Todavía puedo cantar el himno de victoria de Heracles junto a Bromio 17 que me regala su vino, junto al canto de la lira de siete cuerdas y la flauta de Libia. Jamás haré callar a las Musas que me han enseñado la danza. Las doncellas de Delos cantan el peán ante las puertas del templo, en honor del noble hijo de Leto, y hacen girar su hermoso coro. (680-690)

Las Bacantes nos hace volver a los orígenes de la tragedia en tanto es una exaltación poética de Dioniso y su religión, en la medida en que supuestamente (si aceptamos la posición aristotélica al respecto) el ditirambo ritual dionisíaco es el antecedente del teatro trágico. En otro sentido, puede sostenerse que esta obra constituye una vuelta a los fundamentos más profundos de la religión en su manifestación ritual-expresiva de los aspectos más vitales de la existencia; esa carga vital está llevada aquí a su máxima potencia. Las palabras *órgia*, orgiástico, referidas a las danzas, cultos, rituales, aluden a la energía vital en movimiento dramático.

Del tercer episodio (576-861), voy a leer la parte que considero una muestra representativa de toda la obra. El Extranjero, que no es otro que Dioniso, ha sido mandado capturar por Penteo, que ya ha tenido un encuentro con él (434-518); Dioniso, mediante un conjunto de engaños y prodigios que realiza, se deja en apariencia apresar e inmediatamente después relata a sus ménades lo que ha sucedido desde ese momento: todo ha terminado con un gran terremoto; derrumbe e incendio del palacio de Penteo. Tomo el texto a partir del momento en que Penteo, después del temblor de la Tierra, sale del palacio y exclama *pépontha deiná*, "he padecido cosas terribles". La forma verbal *pépontha* tiene la misma raíz del sustantivo *páthos*; anuncia precisamente el comienzo del *páthos*

de Penteo. El adjetivo *deinós* (terrible) aparece reiteradamente en este pasaje. En el verso 677 empieza el relato del mensajero que viene del Citerón y narra lo que ha visto allí:

> Dormían todas, en actitud descuidada: unas reclinaban su espalda sobre el ramaje de un abeto, y otras habían echado su cabeza sobre las hojas de encina en el suelo. Reclinadas al azar en actitud decorosa (*sophrónos*), y no, como tú dices, embriagadas por el vino y el bullicio de la flauta de loto, retiradas a la soledad para perseguir en el bosque el placer de Cipris. (677-688)

Adviertan que la descripción se preocupa por señalar el carácter ordenado de la conducta de las ménades; los comportamientos orgiásticos no son caóticos ni extraviados; responden a un principio de orden, si bien *diferente* del que intenta imponer Penteo con su actitud represora.

> Apenas oyó el mugido de mis cornudas vacas, tu madre se alzó en pie y dio un agudo grito en medio de las bacantes para ahuyentar el sueño de su cuerpo. Ellas se pusieron de pie en un brinco, rechazando el fragante sueño de sus ojos —¡qué maravilla de orden su aspecto!—, jóvenes y viejas y doncellas indómitas aún. Su primer gesto fue soltarse la cabellera sobre sus hombros, y reajustarse las pieles de corzo aquellas a las que se les habían aflojado las ataduras de sus vestidos; y se ciñeron las moteadas pieles con serpientes que lamían sus mejillas. Otras llevaban en sus brazos un cervatillo o lobeznos salvajes, y les daban su blanca leche todas aquellas que de un reciente parto tenían aún el pecho rebosante y habían abandonado a sus recién nacidos. Se pusieron encima coronas de yedra, de roble y de florida brionia. Una tomó su tirso y golpeó sobre una roca, de donde empieza a brotar, como de rocío, un chorro de agua. Otra hincó la caña en el suelo del terreno y allí el dios hizo surgir una fuente. Todas las que deseaban la blanca bebida, apenas escarbaban la hierba con las puntas de sus dedos, obtenían manantiales de leche. Y de los tirsos cubiertos de yedra destilaban dulces surcos de miel. De modo que, si hubieras estado allí, habrías ido con oraciones al encuentro del dios al que ahora censuras, a la vista de esto. (689-713)

En un nuevo encuentro con Dioniso, Penteo se deja convencer y consiente en vestirse de mujer para espiar a las bacantes. Este consentimiento acelera el cumplimiento del *páthos*: Penteo, ya descubierto en su escondite por las bacantes, queda a merced de ellas:

> Ellas aplicaron incontables manos al tronco del abeto y lo desgajaron del suelo. Penteo que estaba sentado en lo alto cae

desde la altura, derribado por tierra entre incontables gemidos. Porque comprendía que estaba cercano a su perdición. Su madre fue la primera en iniciar, como sacerdotisa, el sacrificio, y se echa encima de él. Penteo se arrancó la diadema del cabello para que lo conociera y no lo matara la infeliz Ágave. Al mismo tiempo decía, acariciando su mejilla: "Soy yo, madre mía, yo, tu hijo, Penteo, al que diste a luz en la morada de Equión. ¡Ten piedad de mí, madre, y no vayas a matar, por culpa de mis errores (*hamartiai*) a tu propio hijo!

Pero ella echaba espuma por la boca y revolvía sus pupilas en pleno desvarío, sin pensar lo que hay que pensar. Estaba poseída por Baco y no atendía a Penteo. Cogiendo con sus dos manos el brazo izquierdo, y apoyando el pie en los costados del desgraciado, le desgarró y arrancó el hombro, no con su fuerza propia sino porque el dios había dado destreza a sus manos. (1109-1128)

Si Dioniso es la máscara de lo inexplicable por la lógica de "los valores establecidos", si es la máscara de lo diferente del discurso oficial, es también, en cada uno de nosotros, un dios que busca su modo de manifestarse a través de la corriente vital de la existencia humana. El Extranjero, Ágave, las bacantes: lo numinoso tiene su sede en el hombre, nada es sin él. Eurípides ha reanudado el lazo con los orígenes.

Quiero agregar, a manera de apostilla, un texto de H. D. F. Kitto:[18]

Nuestro estudio ha alcanzado un período en el que el pensamiento religioso y filosófico de los poetas es totalmente consciente, pero haríamos bien en recordar cómo expresan ellos ese pensamiento. El pensamiento de Esquilo y de Sófocles puede ser claro y consciente pero debemos tener en cuenta que esos hombres han sido dramaturgos y, por lo tanto, plasmaron su pensamiento en la forma de drama como, por ejemplo, un compositor expresa el suyo en música. Si queremos saber qué pensaba y en qué creía Esquilo, no es suficiente con estudiar lo que dice, porque su medio de expresión es algo más que un discurso, incluye también la situación dramática, la danza, la música, es decir el arte teatral en su totalidad. Con demasiada frecuencia, según me parece, los estudiosos han pensado que es posible dividir la obra de un dramaturgo en dos partes separadas: por un lado, su pensamiento religioso, filosófico, político; por otro, la forma artística que, como una especie de vehículo, transporta esa mercadería filosófica. El señor A piensa que puede razonablemente escribir un libro sobre el pensamiento de Sófocles sin ocuparse de su arte

dramático; el señor B piensa que puede decir algo sensato sobre el arte dramático de Sófocles sin ocuparse de sus ideas religiosas. Ambos se equivocan. Una obra de arte no es un vehículo cargado con mercadería interesante: es un zôion, un ser viviente. Si está viva, su alma y su cuerpo son inseparables. El pensamiento vivo y la forma viva se explican el uno al otro y cada uno existe gracias al otro."

Como habrán advertido, la lectura de este pasaje tiene mucho de *mea culpa.* En efecto, nuestra formación profesional nos lleva a actuar como el señor A, con una mirada analítica que separa el contenido de la forma. Pese a los novedosos avances de la crítica estética y literaria, la vieja cuestión de la relación entre forma y contenido sigue haciéndosenos presente. En función de un juego de ideas o de contenidos mentales perdemos de vista el hecho de que estamos ante obras de ficción dramática, lo que los romanos llamaron *res ficta* y contrapusieron tanto a lo *verum* como a lo *falsum*. Espero que la lectura de los expresivos textos de Eurípides haya despertado en ustedes la inquietud por aproximarse un poco más a lo que Kitto ha denominado "vehículo". La "mercadería" no se mueve por sí sola.

NOTAS

[1] A. W. Verrall, *Euripides the Rationalist*, Cambridge 1905

[2] W. Nestle, *Euripides. Der Dichter der griechischen Aufklärung*, Sttuttgart 1901.

[3] J. Festugière, "Euripide le contemplatif" en *De l' essence de la tragédie grecque*, París 1967 (Hay traducción española en ed. Ariel. Barcelona 1986; contiene ésta graves errores en la transcripción de nombres griegos.)

[4] *Poética* 1453 a 28-30

[5] Véase especialmente *Acarnienses, Ranas y Las Tesmoforiantes.*

[6] Plutarco, *Vida de Nicias*, XXIX.

[7] Véase también, por ejemplo, *Hipólito* 413-425. La traducción, en todas las citas de pasajes de Eurípides, es la publicada por la Biblioteca Clásica Gredos, Madrid 1977-1979.

[8] Véase *Introducción*, primera parte.

[9] Tucídides V 83-115

[10] Véase *Ifigenia en Áulide*, una de las últimas obras de Eurípides.

[11] Véase *Introducción*, primera parte.

[12] Albin Lesky. *La tragedia griega* (traducción de J. Godó Costa). Barcelona 1966 (1a. edición alemana. Leipzig 1938)

[13] *Aphrodite* (Afrodita) - *aphrosúne* (insensatez). Como en el caso de *dithyrambos*, la relación etimológica es insostenible desde el punto de vista lingüístico; responde a un juego entre palabras fonéticamente semejantes, muy del gusto de la época. Véase especialmente Platón, *Crátilo* 396 a ss.

[14] Por ejemplo, versos 1-164 y *passim*.

[15] E. R. Dodds, en Euripides *Bacchae*. Edited with Introduction and Commentary, Oxford 2a. ed. 1960, traza un breve panorama de las obras anteriores consagradas a Dioniso: "Los padecimientos de Dioniso, dios tutelar del drama, bien puede ser el más antiguo de todos los asuntos dramáticos (...). La adscripción de un *Penteo* a Tespis es probablemente una fantasía, pero además de las dos tetralogías de Esquilo, sabemos de una tetralogía sobre Licurgo compuesta por Polifrasmón, representada en 467, una *Bacantes* de Jenocles..., una *Bacantes* o *Penteo* de Iofón, el hijo de Sófocles, una *Sémele incinerada* de Espíntaro..., una *Bacantes* de Cleofonte. (Introducción, p. XXVIII)

[16] En realidad, en el prólogo de la obra, Dioniso revela su identidad al público, pero ante los tebanos se presenta como un extranjero, *pródromos* del dios. Por esa complicidad inicial entre el personaje y el público, éste *sabe más* que los restantes *dramatis personae*.

[17] Epíteto de Dioniso.

[18] "The Idea of God in Aeschylus and Sophocles" en *La notion du divin d'Homère à Platon*, Entretiens de la Fondation Hardt I, Genève 1952.

EL SILENCIO DE DIONISO

Jorge Palant

1 - Nuestra lectura de la tragedia griega se organiza alrededor de dos puntos: por *decantación* de un interés previo, el de la búsqueda, en los distintos géneros teatrales, de la manera en la que en cada uno trabaja el lenguaje y, puntualmente, el tratamiento de la *verdad* en el texto; verdad que surge y provoca efectos; verdad que transita de manera diferente de acuerdo al género en cuestión. Tragedia, comedia, drama o grotesco nombran algunos modelos o estilos del lenguaje escénico.

Decantación, entonces, que circunscribe la tragedia en tanto género, lugar singular y polo de oposición en relación a los demás.

En segundo término, tropezamos con la pregunta acerca de una posible *dramaturgia trágica contemporánea*. ¿Acaso estarían dadas las *condiciones* para una dramaturgia tal? El desarrollo de esta pregunta sería en sí mismo un trabajo delicado y el término "condiciones", repartido entre la antigüedad clásica y la modernidad implicaría la articulación de los elementos necesarios para circunscribir el *borde trágico* de la experiencia humana.

Ahora bien, el interés por lo que podríamos llamar "lenguaje y verdad en la tragedia" se centró, en un comienzo, en la particular relación que encontrábamos entre la *hamartía*, o "error

trágico" y una forma de eclosión de la verdad en el discurso. La *catástrofe* como tiempo de la tragedia y el padecimiento del héroe quedan muy anudados en este punto.

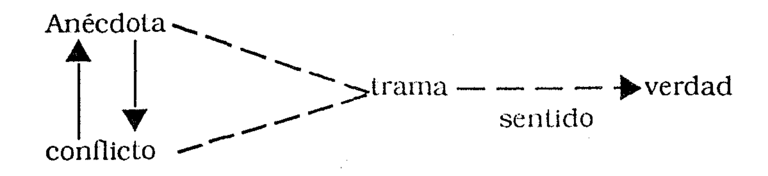
La lectura nos amplió el panorama y la verdad se deslizó hacia terrenos conectados con nuestro punto de partida.

La dramaturgia contemporánea que habremos de interrogar es la de Samuel Beckett.

De un lado, Esquilo, Sófocles y Eurípides. Del otro, Samuel Beckett. Entre ellos, veinticinco siglos de literatura dramática. Con Shakespeare condensando todo, desde *Rey Lear* a *La comedia de las equivocaciones*.

Pero si bien la tragedia griega favorece un acercamiento a la pregunta por la verdad que se pone en juego, no sucede lo mismo con el universo beckettiano. El lenguaje, en Beckett, es sí un incesante trabajo sobre el sentido.[1] Volveremos sobre esta diferencia más adelante.

Por el momento, partamos de un esquema —muy simple— de lo que podemos llamar *ficción literaria*:



Es decir, la implicación —recíproca— de la anécdota y el conflicto determina la trama de un texto. El *relieve* de la zona de verdad que cada texto circunscriba dependerá de la mayor o menor captura por el sentido que ofrezca la trama.

2- Tenemos la verdad del mito. El enunciado es contradictorio, no se nos escapa. Verdad y mito forman un par que invita al desciframiento, a la construcción, a la invención.

El mito puesto en escena, tal la tragedia. El mito de Edipo genera el *Edipo rey*, de Sófocles.[2] Habrá versiones de la saga de Lábdaco en las que se agreguen personajes, podrá haber *cierta* ruptura en la sucesión temporal de los acontecimientos: *Las Fenicias* no es *Edipo rey* ni *Edipo en Colona*, *Los siete sobre Tebas*.

Pero nadie dejará de leer un Edipo ciego por su propia mano después de haber reinado como un rey amado en Tebas, nadie dejará de leer un Polinices "causante de discordias" que ataca su ciudad natal y genera la Antígona que con una pala o sin ella entierre su cadáver violando el edicto de Creonte; una Electra que ayuda a Orestes a vengar a Agamenón matando a su propia madre para luego no poder dejar de emprender su loca carrera perseguido por las Erinias. El mito como tal es un discurso cuya consistencia se sostiene en el encadenamiento de sus unidades constitutivas. Es a este encadenamiento al que damos una dimensión de verdad. O, dicho de otro modo, la verdad implica que el mito sólo puede estar *bien contado*.

La tragedia hace de tal encadenamiento el sostén argumental de su trama. Y los personajes aparecen como "petrificados", para usar una expresión de Festugière, en tanto sólo pueden ser tratados por su autor de acuerdo al lugar que ocupan en el mito. Eurípides hace que Ifigenia, sacerdotisa de Artemisa *en tierra de los Tauros*, se irrite contra la diosa por el cruel papel que es forzada a cumplir, en lo que parece un intento de marcar el camino por el cual el personaje pudiera desprenderse de la captura a la que el mito lo somete.

Es curiosa, paradójica, esta dimensión de la verdad: personajes petrificados en sus gestos que permitan interpretaciones tan diversas. Pero no nos detendremos en el camino que se nos abre, verdad de un texto e interpretación. Deslizaremos hacia el *sentido*, puesto en primer plano por la férrea constitución de un argumento que no tolera rupturas. Apenas una discreta rebelión, una pobre expresión de impotencia. Y luego el destino.[3]

3- Una segunda manera de pensar la verdad en relación a la tragedia se apoya en Nietzsche y la articulación de un texto freudiano. En cuanto a Nietzsche, nos referimos al *Nacimiento de la tragedia*; en cuanto a Freud, a *Más allá del principio del placer*. Pero antes será necesario tomar en cuenta algunas consideraciones a propósito de *Las Bacantes*.

Nietzsche, que no amaba precisamente a Eurípides, rescata los valores esencialmente trágicos de la obra. "Esta tragedia es una protesta contra la posibilidad de llevar a la práctica su

tendencia; ¡ay, y esa tendencia había sido ya llevada a la práctica! Lo milagroso había sucedido: cuando el poeta se retractó, ya su tendencia había vencido. Dioniso había sido ahuyentado ya de la escena trágica..."[4].

Quizás el acento puesto por Nietzsche en *Las Bacantes también* se sostenga en el hecho de que el texto en sí mismo sea una buena introducción a las hipótesis nietzscheanas a propósito del origen de la tragedia: la introducción (tardía) en Grecia del culto a Dioniso, eje central de *Las Bacantes*.

Recordemos brevemente el argumento. Dioniso, bajo forma humana, llega a Tebas. Toda la ciudad se dispone a celebrar su culto, salvo Penteo, el rey. Éste acusa al forastero de embaucador y favorecedor de un culto a Afrodita. Encarcela a mujeres, detiene y también encarcela al forastero. Desestima los consejos de Cadmo, su abuelo, y Tiresias, el adivino y sabio. Ellos también están dispuestos a celebrar a Dioniso.

El dios comienza a dar muestras de su poder. Deshace sus cadenas y *convence a Penteo* de que lo acompañe al Citerón. Tanto lo convence, que hasta lo hace ir vestido de mujer.

En el Citerón, Penteo padecerá el *sparagmós* (desgarramiento) a manos de su propia madre; será decapitado y su cabeza retornará a la ciudad en la punta de un tirso blandido por ella, presa de furor dionisíaco. El dios se ha vengado de la afrenta del rey y ha vengado a su madre, Sémele, de la incredulidad de las hermanas que habría de llevarla a la muerte. El culto ha sido llevado al máximo del frenesí: Ágave no ha reconocido a su propio hijo.

El texto ha presentado particulares dificultades a los comentaristas. Más allá de las diversas lecturas que un texto inspire y soporte, pareciera haber *sorprendido*, como si se entorpeciera la posibilidad de ponerlo en serie con el resto de la producción euripidea. ¿Es un retorno a los orígenes? [5] ¿Un retorno, un énfasis en los aspectos más brutales, salvajes, diríamos, de la religión? ¿Y justamente Eurípides? Nietzsche y Festugière no interpretan texto y autor de la misma manera. Ni siquiera en la misma dirección. Todo lo contrario.

Festugière apoya su interpretación en la estructura poética del texto.[6] Parte del mismo punto, la duda acerca de la intención con la que un Eurípides, ya viejo, había escrito la obra. Y

concluye: ninguna exaltación dionisíaca puede ser el lugar en el que se apoye el mensaje que Eurípides deje en *Las Bacantes*. Retrotrae al Eurípides de *Electra*, poniendo especial interés en subrayar de qué manera el texto enfatiza los favores al alma que la sencillez del corazón otorga, rasgos encarnados en el personaje del campesino que Electra toma por esposo; retrotrae a *Ion*, al diálogo de Ion con Juto...

Festugière toma *Las Bacantes* y divide el texto[7]. Los estásimos cuarto y quinto, escritos en docmíacos y yámbicos, revelan un fuerte contenido de exaltación dionisíaca. Pero los primeros tres estásimos y el párodos, escritos en jónicos menores reflejan "el metro que conviene a una marcha lenta y serena". Y es en estos cantos que Festugière indica la continuidad del mensaje de Eurípides. Cierta rebelión contra los elementos brutales de la religión, contra la crueldad arbitraria de los dioses. Tanto es así, y tan fuerte el énfasis que pone en su lectura, que dice: "Pero no se trata en absoluto de una conversión al dios del *sparagmós* y de la *omophagía*. Tampoco es una conversión al dios del vino, de los banquetes y las risas. El Coro, sin duda, se complace alabando a Baco bajo este aspecto; sin embargo, *el rasgo es superficial*.[8]

Lo que para Nietzsche es el signo de una retractación tardía, para Festugière es un rasgo superficial.

"Lo que Eurípides celebra es más que un Dios, es un estado interior"[9]. Ese estado es lo opuesto a la exaltación dionisíaca, al frenesí, a la violencia de los dioses sobre los hombres. Es un estado que valora la simplicidad de corazón de la gente sencilla. "Eurípides ha acabado bañando un drama tan violento en una atmósfera serena y pura"[10], dice Festugière sobre el final de su texto.

Lectura sobre lectura, nuestra intervención, forzada por la tendencia que nos conduce, deja de lado toda posible intención de Eurípides, para dejar un texto *dividido* como efecto de su propia estructura, que no es otra que la del alma humana. El anhelo y la realización apolínea en la serenidad, la paz del espíritu y la exaltación y los desbordes que la pasión exige según el código de Dioniso.[11]

Jan Kott,[12] por su parte, destaca, en un primer tramo de su análisis, el *paralelo* que puede establecerse entre algunos

destinos. Acteón, Dioniso y Penteo, primos entre sí, ya que eran hijos de hermanas, Autonoe, Sémele y Ágave. Acteón que fue *desgarrado* y devorado por sus propios perros, azuzados por Artemisa y que no pudieron reconocer a su amo en el ciervo en que había sido transformado por la diosa enfurecida; Dioniso, *desgarrado* por los Titanes que luego lo devoraron y Penteo, *desgarrado* por su madre poseída y las demás ménades tebanas en el Citerón, que no reconocieron en el intruso al hijo de Ágave, rey de Tebas.

Un segundo tramo del análisis de Kott, ya en el texto de *Las Bacantes*, lleva el *paralelismo al juego especular* que, según su lectura, domina el desarrollo de la obra. Especularidad nutrida en dos fuentes ubicadas en el texto mismo: por una parte las alternativas de las relaciones entre Dioniso y Penteo, especularidad que se manifiesta a través del intercambio de posiciones que ambos protagonistas sostienen a lo largo del drama. Primero será el turno de que Penteo demuestre su poder. Y lo hace. Manda que sus guardias detengan y encarcelen al forastero. Luego será Dioniso el que dando señales del suyo se ubicará como dueño de las situaciones. Así su liberación, su seducción del rey, su confinamiento en lo alto del abeto, cuya copa desciende a tierra sin el menor esfuerzo, y, finalmente, el arrojar sobre Penteo las bacantes en estado de exaltación dionisíaca.

En otro orden, la especularidad referida se encuentra en la *identificación* que obtiene entre ambos la circulación de la peluca con la que Dioniso, vestido de Forastero, entra en Tebas. Peluca que lucirá Penteo cuando disfrazado de mujer por el Dios concurra a la escena en la que morirá. Peluca que Penteo se quita en el desesperado intento por ser reconocido por su madre; peluca que flameará en la punta del tirso que lleva la cabeza de Penteo de la mano de Ágave, peluca que ocupará el lugar de la cabeza en el cuerpo de Penteo reconstituído por Cadmo.

La identificación que toma a Penteo y Dioniso se expresa *también* en el desgarramiento como manera de la muerte.[13]

Esta identificación ¿no resulta de la ubicación del hombre en el lugar del Dios? Kott expresa en este punto su idea del chivo expiatorio: el sustituto es el que se ubica en el lugar de Aquél.

De las vicisitudes de la vida del Dios, ¿qué habrá de quedar en Penteo-hombre? ¿El padecimiento, recordatorio del desgarramiento originario del Dios?[14] ¿Y qué lo diferencia en cuanto hombre? ¿El camino del error, *hamartía*, que en la tragedia desembocará necesariamente en el padecimiento del héroe?

Entonces, este desgarramiento que en *Las Bacantes* identifica a Dioniso con Penteo y que retorna en *la* tragedia en el padecimiento del héroe, ¿será el punto adecuado alrededor del cual *pivotear* la concepción mítica a *un hecho de estructura*?

¿Y si invirtiéramos algunos términos del texto de Eurípides? Penteo, el último en someterse al culto; ¿podría haber sido *un* primero, aquél en el cual puedan visualizarse los mecanismos a través de los cuales el hombre es poseído por la esencia del Dios? ¿Cuál esencia? Lo repetimos: el desgarramiento.[15]

Aquí se nos abren los caminos que conducen a Nietzsche y a Freud.

Versos de *Las Bacantes* anticipan el texto nietzscheano.[16]

TIRESIAS - (a Penteo) Sache aussi que Bacchus est devin.
La fureur qu'il inspire
a come la démence un pouvoir prophétique.
Quand il pénètre en nous de toute sa puissance, il nous pousse, en nous affolant, à dire l'avenir
....
CORYPHEE - Tes paroles, vieillard, sont dignes d'Apollon ton maître
Tu montres ta sagesse en honorant Dionysos, ce Dieu puissant.

Subrayamos en los versos de Tiresias la referencia *a la penetración del dios en el hombre*. Como camino del *don de un poder*. Que no es cualquier poder, al menos para las tesis nietzscheanas: se trata del poder profético. Que es el poder *fundamental* de Apolo. Y descendemos sobre los versos del Coro, en los que Apolo y Dioniso *se unen* en Tiresias.

El *sparagmós* y la *omophagía* en el transcurso del culto, mímesis ritual del sacrificio original de Dioniso a manos de los Titanes, nos introducirán en el texto freudiano.

Escribe Freud en su autobiografía:[17] "...He leído a Schopenhauer tarde en mi vida. En cuanto a Nietzsche, el otro

filósofo cuyas intuiciones e intelecciones coinciden a menudo de manera asombrosa con los resultados que el psicoanálisis logró con trabajo, lo he rehuído durante mucho tiempo por eso mismo; me importa mucho menos la prioridad que conservar mi posición imparcial".

Leemos, desde Aristóteles, que la tragedia encuentra su origen en el ditirambo de sátiros y la comedia en los himnos fálicos.[18]

Estudios posteriores han demostrado que, en lo que hace a la tragedia, la situación no es tan lineal.

La pregunta que F. Rodríguez Adrados se formula:[19] "¿Cómo una obra a base de sátiros danzantes, llámese *satyrikón* o Ditirambo de sátiros, podría haberse convertido en Tragedia?", no resulta de fácil respuesta. Como si faltaran eslabones en la cadena que articulen el origen del culto, es decir, el ritual, con la forma teatral, tragedia. Tragedia: *kátharsis*, temor, y piedad por el sufrimiento del héroe. Y si bien hay respuestas que podrían intercalar los eslabones faltantes (la separación del exarconte del Coro, el comienzo de la mímesis de éste con el padecimiento del Dios, la encarnación del Dios en un actor, el pasaje del Dios así encarnado al heróe trágico) "más allá" de estas respuestas mantenemos la pregunta, sólo que con una leve modificación en las palabras. ¿Cómo se inserta *el dolor* en una danza de celebración? ¿Cómo se realiza esa transformación? De una celebración que culmina en orgía, ¿cómo se desprende el padecimiento del Dios que luego habrá de ser el del héroe trágico?

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche responde: interpreta la llegada (tardía) de Dioniso a Grecia como la inclusión del elemento dionisíaco en la jovialidad griega. O sea, en ... Apolo.

Apolo y su lira, Apolo y la imagen de la belleza o la belleza de la imagen. Apolo el dios de la apariencia, el de las formas suaves. ¿Y Dioniso? Dioniso el dios de los excesos, de los arrebatos, de cierta manera de la locura, de todos los desbordes. ¿*Ese* Dios irrumpe en Grecia de tal manera que altera la máscara de Apolo y le imprime a la belleza la mueca del padecimiento? ¿Mueca que conlleva algún *saber* sobre la *verdad* de la existencia?

Entonces un dios *ya no sería* sin el otro. Y el desgarramiento

estructural que leíamos en *Las Bacantes* (paradoja de una fusión cuya expresión *es* desgarramiento) encontraría aquí un asidero.

Tenemos otro.

Leemos en carta de Goethe a Schiller del 9 de diciembre de 1797, citada por Nietzsche:[20] "Sin un vivo interés patológico yo nunca he conseguido tratar una situación trágica, y por eso he preferido evitarla a buscarla. ¿Acaso habrá sido uno de los privilegios de los antiguos el que entre ellos lo más patético era sólo un *juego estético* mientras que entre nosotros, la verdad natural tiene que cooperar para producir tal obra?... A esta última pregunta tan profunda nos es lícito darle ahora una respuesta afirmativa, tras las magníficas experiencias que hemos tenido, tras haber experimentado con estupor, cabalmente en la tragedia musical cómo lo más patético puede ser tan sólo un juego estético: por lo cual nos es lícito creer que sólo ahora resulta posible describir con cierto éxito el fenómeno primordial de lo trágico..."

Cuando Freud escribe en 1920 *Más allá del principio del Placer* dedica sus primeros capítulos a la neurosis traumática, al juego de los niños y a una modalidad de la repetición que ejemplifica con un pasaje (trágico) de la Jerusalen liberada,[21] de Tasso.

Nos detendremos en el juego de los niños. Freud observa un juego de su nieto, de 18 meses. Su madre había salido, hecho que Freud considera de importancia con relación a la observación. El niño (habituado a un juego previo consistente en arrojar juguetes lejos de sí, acompañando la desaparición de los mismos con un "ooooo", entendido por la madre como un "*fort*" (se fue)) tenía un carretel de madera atado con un piolín. Tiraba el carretel, sostenido por el piolín, que desaparecía detrás de la cuna, y luego lo recogía. Exclamaba "oooooo" cuando desaparecía y "*da*" (acá está) cuando reaparecía.

Lo curioso del juego, señala Freud, es que en su repetición, era más numerosa la observación de momentos de la primera parte del juego. Y lo curioso se apoya para Freud en el hecho de que el segundo momento del juego, la reaparición del carretel, era para el niño una situación mucho más placentera que la primera. Como si el niño quedara capturado en cierto grado de *fascinación dolorosa*[22] del tiempo en el que el carretel desaparecía.

Freud deducirá de esto que el niño se *autoprovocaba* ese displacer.

Un displacer al que la repetición llevaba a un *más allá del principio del placer*, principio que hasta ese momento regía, para Freud, la economía libidinal de la vida psíquica. Sufrimiento autoprovocado.

La analogía se ofrece como camino para la argumentación. *La figura del niño freudiano nos evoca la fórmula nietzscheana.* Dinoniso abriéndose paso en Apolo, *forzando* esa belleza, esa línea pura. Llegando a la mueca, al espasmo, a la contorsión dolorosa. ¿Y la línea clásica? ¿Y el placer?

¿Qué relación guarda entonces lo trágico con la verdad? ¿Es un movimiento de la estructura cuya marca refleja el desgarramiento del sujeto? Penteo es la pobre pero firma marca humana de Dioniso, Apolo resigna la lira al Ditirambo y sobrelleva el giro tempranamente expresionista que la verdad imprime a la vida. El niño freudiano juega en un carretel el espacio en el que habrá de constituirse como sujeto, desgarrado por la ausencia, pérdida, falta.

Falta, ¿pecado? ¿Camino del error? Marca en la estructura de lo trágico: el objeto no está, se ha perdido. El niño repite: *Fort-da.*

Un puente discontinuo de palabras sobre lo desgarrado de la existencia esbozan una significación, pobre argumento que habrá de cabalgar sobre un horror inadvertido. ¿*Páthos*, diríamos? *Páthos*, sí. Patético el niño freudiano en su inocencia y su silencio discretamente interrumpido. Patético el padecimiento de Penteo asistiendo impotente a su propia fragmentación en medio de un malentendido producto de un "error", patética la figura de su madre en el movimiento de retorno a la cordura. Patética la cópula de los dioses, Apolo y Dioniso, para Nietzsche; Eros y Tánatos, para Freud.[23]

Ahora bien, ¿*cuándo* un sufrimiento es patético? ¿Cuándo los argumentos que lo sostienen denuncian *el borde de un desconocimiento* apoyado *firmemente* en un vacío?

Nietzsche hace hincapié en llamar a la tragedia drama musical. Probablemente por varios motivos. Mientras mira con un ojo a Wagner con el otro lee a Schopenhauer: la música es pura esencia. No llega a la representación, a la idea, al símbolo.

Por otra parte, su crítica a Eurípides se condensa en la fórmula "el drama musical griego murió de socratismo". En la condensación que Nietzsche realiza entre Eurípides y Sócrates, carga a la cuenta de éstos el intento de abordar el misterio dionisíaco inherente a la esencia misma del arte desde una perspectiva optimista, racional, científica, sostenida en la brillantez dialéctica. Como si las palabras pudieran aclararlo todo.

Se entiende, entonces, el énfasis que pone Nietzsche en la música. Anterior al símbolo, la esencia pura que la constituye le permite transitar el vacío ocupándolo, denunciándolo y, haciendo resonancia a la poesía trágica, conseguir el efecto patético que transforma el padecimiento del héroe en placer estético en el espectador. Las palabras, por sí mismas, no conseguirían nunca el mismo resultado.

Es en un más allá de las palabras que la verdad *construye* el espacio patético. ¿*Cuál* verdad? La de un *vacío activo* más allá del lenguaje. La perplejidad, el asombro y el padecimiento del héroe son efectos de esta *actividad*, tan contundente como catastrófica, tan lejana, íntima y silenciosa como para pasar, en *sí misma, inadvertida*.

¿Qué hace la tragedia con el *páthos* que circunscribe? La articula a la voluntad de los dioses.[24] El cumplimiento de un oráculo, una venganza, la terrible *némesis*. Algo. Siempre algo. En el espacio que suponemos vacío, en esa zona en la que el arrebato habrá de traducirse en desconcierto o el desborde en error, la tragedia presentifica la marca de los dioses: dioses que no han protegido, dioses que se han vengado, dioses que han castigado, dioses que han producido locura. Dioses que han hecho, para que el héroe reencuentre en su padecimiento el desgarramiento original de Dioniso, la paradoja del recordatorio de un origen en diversas formas del destino.

Insistimos sobre la modalidad de la presencia de los dioses en el padecimiento del héroe trágico:

a) Porque se ubican en el lugar de la causa.

b) Por la captura por el sentido que le otorgan a la trama.

4- El "error trágico" o *hamartía* y la verdad. Agreguemos

ahora: "y el malentendido". ¿Cómo se articulan estos tres términos en la tragedia?

J. T. Shipley define así la *hamartía*: "Esta mancha trágica, *hamartía*, es una falta de perspicacia en el personaje que produce una acción catastrófica".

Mancha trágica, error trágico, falta de perspicacia... El héroe trágico no debe ser extremadamente virtuoso; tampoco estar poseído por vicio alguno. Sólo de esta manera su *hamartía* podrá despertar en el espectador el sentimiento de piedad. Entre el *error* y la inocencia, ese es su lugar.

Recortaremos algunos fragmentos de textos. Es nuestro propósito mostrar de qué manera la *hamartía* conduce a la catástrofe a través de un paso intermedio en el que algo del orden de una Verdad se instala de tal manera que al héroe le resulta imposible movimiento alguno.

Entiéndase *movimiento* como una metáfora con relación a lo que se presenta como un nudo irreductible del lenguaje *tomado* por una significación implacable. En este punto, *la estructura de lenguaje de la tragedia no contempla la negación ni el rechazo de lo que se afirma.*[25]

Es conocida la *hamartía* de Edipo[26], su *inocencia*, su desconocimiento. El no sabía. Pesaba el oráculo, del que intentó escapar, correr, alejarse. En vano: Apolo tejía con mano firme y Edipo quiso la verdad. A toda costa.[27]

PASTOR- En nombre de los dioses, no me maltrates que soy anciano.
EDIPO- Que se le aten al instante las manos detrás de la espalda.
PASTOR- ¡Qué desgraciado soy! Y ¿por qué razón? ¿Qué quieres, pues, saber?
EDIPO- El niño ese de quien habla ¿se lo entregaste tú?
PASTOR- ¡Sí, y ojalá hubiera muerto yo ese día!
EDIPO- La muerte te llegará si no dices la verdad exacta.
PASTOR- Si la digo estoy perdido con mucha más seguridad.
EDIPO- Este hombre, a lo que veo, anda buscando rodeos.
PASTOR- No los busco, ya que te he dicho que se lo había entregado.
EDIPO- ¿De quién lo recibiste? ¿Era hijo tuyo o bien de otro?
PASTOR- No era mío. Era de otro de quien lo había recibido.
EDIPO- ¿De quién de entre estos ciudadanos, y de qué hogar?
PASTOR- ¡No, por lo dioses; no, señor, no lleves más allá tus investigaciones!
EDIPO- Estás perdido si tengo que repetirte la pregunta.
PASTOR- Pues bien, era un niño nacido en el palacio de Layo.
EDIPO- ¿Era un esclavo, o un hijo de su raza?

PASTOR- ¡Ay, heme aquí ante una cosa horrible de decir!
EDIPO- Y para mí horrible de oír. Pero, sin embargo, tengo que oírla.
PASTOR- Se decía que era hijo de Layo. Pero la que está en tu casa, tu mujer, te diría mejor que
nadie cómo fue todo eso.
EDIPO- ¿Te lo dio ella?
PASTOR- Sí, rey.
EDIPO- ¿Para qué?
PASTOR- Para que lo hiciera desaparecer.
EDIPO- ¿Una madre? ¡Desgraciada!
PASTOR- Por miedo de horribles oráculos.
EDIPO- ¿Qué decían esos oráculos?
PASTOR- Que aquel niño debería matar a sus padres; así se decía.
EDIPO- Pero tú, ¿por qué se lo entregaste a ese anciano?
PASTOR- Por piedad, señor. Pensaba que se lo llevaría a otra comarca, a la isla dónde él vivía.
Más él, para las más grandes desgracias, lo guardó junto a sí. Porque si tú eres el que él dice, has de saber que eres el más infortunado de los hombres.
EDIPO- ¡Ay! ¡Ay! Todo se ha aclarado ahora. ¡Oh, luz, pudiera verte yo por última vez en este instante!; nací de quién no debería haber nacido; he vivido con quién no debería estar viviendo; maté a quién no debería haber matado!

(Edipo entra precipitadamente en el palacio)

Sabemos que habrá de salir de él con los ojos reventados: la verdad, ese estallido. "Todo se ha aclarado ahora", dice, y esa claridad lo ciega. Es la verdad misma la que le estalla los ojos. Como el rayo de Zeus que destruye a Sémele en la prueba de verdad que ella le ha pedido a su condición de Dios.

Es, ésta, una verdad sin remedio. En el diálogo del comienzo con Tiresias, la verdad es una acusación sin fundamento. Es un saber inquieto que intenta ocultarse a sí mismo. El desarrollo del texto hará que ese Saber progrese hacia una verdad argumentada.

Tenemos en Edipo, entonces, por un lado su *hamartía*, ese "desconocimiento" de sus actos, ese "desconocimiento" del cumplimiento del oráculo y, por otra parte, el desarrollo en escena de esa verdad, una verdad que caerá sobre él, comienzo del acontecimiento patético: el sufrimiento y la ceguera que se inflige.

Después del último párrafo del pastor: "... Porque si tú eres el que él dice has de saber que eres el más infortunado de los

hombres", después de ese último párrafo, decimos, queda todavía luz para una duda, un eslabón más, una ambigüedad posible, dejada en suspenso por la afirmación de Tiresias antes de marcharse:

—El hombre está aquí y nació en Tebas— dice, pero *no* con la certeza de su primera acusación:
—Digo que tú eres el asesino que andas buscando.[28]

Sin embaro ha llegado, en el texto, el punto sin escapatoria, el punto sin retorno, el punto en que la tragedia se realiza.
A las palabras del pastor:

—Porque si tú eres el que él dice has de saber que eres el más infortunado de los hombres.

a esas palabras, Edipo no puede *contestar*, por ejemplo:

—Todo eso si yo fuera el que él dice... ¿Y si aun así, no lo fuera? ¿Por qué tendría que serlo?

Respuesta o reflexión, el lenguaje trágico *no tolera* la duda en su dimensión subjetiva.[29]

De cualquier manera, sabemos que la respuesta *inventada*, por argumentar apelando a la subjetividad del personaje, invalidaría el género. Es necesario, para que el hecho trágico se realice como tal que la *hamartía* se expanda en catástrofe y patetismo sin impedimento subjetivo alguno.

Si el lenguaje queda atascado en una significación en el lugar de la Verdad, habría que pensar que un atascamiento tal, momento previo al *páthos* del héroe, indica la presencia activa del vacío *que ha succionado al héroe* y, al mismo tiempo, señala la presencia de los dioses que *recubren* al vacío con un *máximo de sentido.*

Hipólito es un ejemplo claro de la articulación entre la *hamartía* y el malentendido. Aquí no se trata de un oráculo a cumplirse, sino de la satisfacción vengativa de una diosa, Afrodita. Esta, despechada por Hipólito, hijo de Teseo, joven y casto, inflama de amor el corazón de Fedra, madrastra de Hipólito.

Fedra sufre ese amor culpable, su salud se desmorona. Confiesa su desdicha a una criada que viola la confidencia y cuenta a Hipólito las confesiones de Fedra. Hipólito, verdaderamente casto y entregado al culto de Artemisa, huye de la casa paterna. Fedra se suicida.

Pero antes de hacerlo, escribe una nota a Teseo en la que dice haber tomado esa decisión porque Hipólito la había forzado.

Llega Teseo, encuentra muerta a Fedra y después halla la carta. Estalla en odio hacia su hijo. Este retorna y enfrenta al padre. No alcanzan las explicaciones ni los ruegos, ni los juramentos. Teseo está poseído: la *áte* de Fedra moviliza su *hamartía*. Esa carta que miente toma valor de verdad, irreductible. Y se transforma en el centro de un malentendido que precipita la acción: Hipólito es desterrado, tiene un accidente. Lo llevan, moribundo, a la casa. Y muere en escena, uno de los "justos que sufren"[30] al decir de Festugière. Artemisa en presencia aclara el malentendido. Teseo enfrenta su error frente al hijo moribundo. Este le responde:

—Lamento más tu error que mis desgracias.

El diálogo es patético. Ambos sufren y se perdonan. Culpan al destino y a Afrodita.

Querríamos hacer notar, en esta tragedia, dos cosas. Una será una insistencia: de cómo el malentendido se instala como verdad que resiste toda posibilidad de salir de sí misma. Se construye en escena, lo cual implica que el espectador *sabe* que asiste a un malentendido, y se aclara cuando ya es tarde.

No se trata como en Edipo de una verdad buscada y final y fatalmente encontrada. En Hipólito es una mentira la que toma valor de verdad en el centro de un malentendido que pierde su capacidad de circular.

Entonces muerte y sufrimiento.

El *páthos* no está solamente en el diálogo final, entre el padre y el hijo moribundo. Se gesta en la oposición de razones entre ambos, sobre un fondo que si bien desnuda su lugar de causa permanece sustraído de aquello que provoca.

Los argumentos de Hipólito son verdaderos, pero la verdad que Teseo posee y que posee a Teseo, siendo mentira, los

destituye uno a uno. Es Hipólito una de las figuras mas claras del héroe justo, cuyas razones no alcanzan para desactivar la desgraciada unión de la *hamartía* de un padre con la venganza de una diosa.

Esto introduce nuestro segundo punto. Es la venganza de una diosa, decimos, duplicada en la venganza de una mujer. Hay un deslizamiento que el texto, imposibilitado de contemplar, no deja de mostrar. Es Fedra quien pierde a Hipólito. Decir que es el último gesto de una misma *áte* es adherir a la locura de amor la satisfacción de la venganza.

¿Qué sucede en *Las Bacantes*? Encontramos en el texto al menos dos instantes particularmente patéticos.

El primero lo ubicamos en el momento en el que el mensajero llega a la ciudad y narra los acontecimientos ocurridos en el Citerón. De cómo Penteo es descubierto por las ménades, de cómo es descendido del árbol desde el que las contemplaba. Y de cómo descubre el instante en el que su propia madre está a punto de matarlo. Poseída por un dios que satisface su venganza, ella no lo reconoce:

> —Madre, soy yo, soy tu hijo
> Penteo, el que tú diste a luz en el palacio de Equión.
> Madre, ten piedad de mí. Sí, he pecado.
>
> No mates aun así a tu hijo.

Se juntan en la escena la *hamartía* de Penteo con la *áte* de Ágave. En el fondo, la mirada satisfecha de Dioniso. El hecho de que poseída ella no lo reconozca, es la nota de malentendido trágico en esa zona de encuentro entre un error, cuyo reconocimiento es tardío, y una locura.[31]

El segundo momento al que haremos referencia se encuentra sobre el final del texto: Ágave vuelve del Citerón a Tebas con la cabeza de Penteo clavada en el tirso. Dioniso todavía la posee.

Ágave alude a la cabeza de león que trae consigo.

Luego Cadmo entra en escena con los restos de Penteo.[32]

> AGAVE- ¡Jáctate, padre, de haber engendrado dos hijas ilustres!
> Todas son muy grandes; yo soy más que ellas. Dejé el telar en silenció y me lancé a la montaña a

dominar las fieras. ¡Mira en mi mano la rica presa de la victoria, tómala en la tuya y clávala en lo
más alto del muro! ¡Es fruto de mi mano, para que tú compartas la gloria con tus amigos.
Dichoso, dichoso, oh, tú, que a tales hijas diste la vida!
(...)
¿Dónde está [mi hijo] ahora? ¿No hay quién lo llame para que venga a recibirme, lleno de júbilo?
(...)
CADMO- ¿Qué llevas en la mano? ¿De quién es esa cabeza?
AGAVE- Es de un león... eso dijeron los cazadores.
CADMO- Mírala atenta. Nada cuesta examinarla.
AGAVE- ¡Ah! ¿Qué estoy mirando? ¿Qué traigo en las manos?
CADMO- Mírala mejor, ten gran atención.
AGAVE- Veo el más atroz de los sufrimientos, ah, desdichada de mí.
CADMO- ¿Te parece, todavía, que sea un león?
AGAVE- Es Penteo de quien tengo la cabeza, ah, infortunada.
CADMO- Yo había llorado sobre él, antes de que tú lo reconocieras.
AGAVE- ¿Quién lo mató? ¿Cómo se encuentra él entre mis manos?
CADMO- Verdad cruel, ¡tú llegas demasiado tarde!
AGAVE- ¡Habla! Mi corazón se estremece de lo que todavía debe escuchar.
CADMO- Tú lo mataste, tú y tus hermanas.
AGAVE- ¿Adónde murió? ¿Fue en la casa? ¿O quizás en otra parte?

La répica de Ágave "mi corazón se estremece de lo que todavía debe escuchar" evoca a Edipo en el instante previo a su revelación. Y cuando Cadmo dice la verdad, ella sólo atina a replicar: "¿Adónde murió? ¿Fue en la casa? ¿O quizás en otra parte?"

Ágave, como Edipo, no puede *rechazar* una verdad tan impía. Si como se dice habitualmente, el protagonista en la tragedia es el destino, decimos que sí, *el destino al amparo del dios que ha satisfecho, en él, su oráculo, su venganza o su capricho.* Y que en tanto esto haya sucedido, en tanto esto se haya realizado en la escena, el héroe no tiene *nada que agregar*: eso cae sobre él, y él *debe* padecerlo. A lo sumo, podrá reconocer errores y reubicar poderes.

Tomando la tragedia como un hecho de lenguaje, reconocemos en ella una dimensión a-subjetiva[33]. Pensamos la subjetividad como el efecto de cierto grado de opacidad entre el sujeto y el lenguaje. En la tragedia, esa "opacidad" la *aclaran* los dioses[34]. Esta manera de la verdad que recortamos, en realidad es un castigo divino que encuentra un héroe perplejo y desamparado.

Que las palabras sean insuficientes para disolver los malentendidos del lenguaje es algo que destacamos en el dispositivo trágico precipitando una significación, realizando un castigo, despertando piedad. Sabemos que el lenguaje *es malentendido*, y no necesita dioses que lo construyan.

"Todo el mal está allí, en las palabras", dice Pirandello.

Hemos señalado tres maneras de pensar la verdad en la tragedia:

—La del mito, un férreo encadenamiento discursivo que no acepta deslizamientos.

—El desgarramiento del sujeto humano, como un hecho de estructura.

—El peso de una significación insoportable.

5- Beckett, ¿un trágico moderno? ¿Acaso es compatible la unión de esos dos términos, "trágico moderno"? ¿De qué elementos dispondría la modernidad para generar una dramaturgia trágica? ¿Cómo sobrellevaría esa dramaturgia la muerte de Dios? ¿Y acaso ese sería el punto central? Si la ciencia ha dado cuenta de los mitos; el derecho, de los códigos; la política, de la religión ¿bajo qué cielo disipado de nubes tan densas habría de construirse una dramaturgia trágica?

¿Son trágicos Ibsen, Strindberg, O'Neill, Brecht o Lenormand?

¿Son trágicos Ugo Betti o Anouilh? ¿Alcanzan el sufrimiento o la muerte, alcanzan un par de suicidios encadenados? Evidentemente no. ¿Y entonces?

Hay autores que destilan un *clima trágico*. Lo logran a partir del efecto que sus textos consiguen en función de cierta renuncia al dominio de la conciencia y la racionalidad en sus personajes, en las situaciones dramáticas que éstos viven. Renuncia que no es de cualquier índole: *debe ser contrastante*. Es en la brecha abierta en la racionalidad, en la ampliada conciencia del hombre moderno, que el contraste genera una *zona de desconocimiento* que arrastra personajes hacia un destino sin oráculos: la muerte es la succión inevitable de una boca sin rostro.[35]

Beckett elimina de sus obras el andamiaje clásico del teatro moderno. Con raíces en Joyce, Jarry y Pirandello, la música de las palabras y el juego escénico rompen la estructura

del drama o el grotesco inaugurando un estilo que no soporta la nominación de un género.

(Si se lo ha llamado "teatro del absurdo" ha sido en función de describir las vicisitudes del sentido en sus textos, y no las reglas que hacen a la estructura de los mismos.) Su teatro se construye alrededor de los restos de aquello que ha sido dejado de lado, en una secuencia de movimientos repetidos que no llegan a constituirse como historia. Es el sentido el que padece en una escena desolada, en tanto la repetición de palabras, gestos o movimientos toma una vertiente lúdica y poética que recubre la angustia de los personajes por el hecho de dar vueltas alrededor del mismo agujero.

Aliento es un texto que sólo incluye, en el escaso tiempo que dura su representación, una cantidad de basura dispersa sobre el escenario y la articulación, reglada en segundos, de cierta intensidad de luz acompañando un movimiento inspiratorio registrado en un amplificador, y un lamento humano. Luego oscuridad, nuevamente luz, un movimiento espiratorio, nuevo lamento. Beckett acota la necesidad de que los dos lamentos sean idénticos.

¿Cómo pensar un texto así? ¿Es teatro, o tal vez una de las tantas pausas que sus textos piden, tan amplificada como para que pueda escucharse el lamento que habita cada silencio y puedan verse los desperdicios que componen todo primer paisaje?

Los personajes beckettianos parecen perdidos en un mundo en el que ni siquiera sus respectivas historias sirven de sostén. La historia es siempre borrosa, deshilachada. La memoria es vaga, lejana, inconclusa. No hay la amenaza que parte de un lugar vacío pero consistente, el poder sin rostro del universo de Kafka. Ni amenazas ni pasiones, pero la angustia aflora en ese discurso circular, en el que cuerpos con cierto aire grotesco parecen jugar con las palabras ante la imposibilidad de escuchar a Dios en el silencio.

Si Mercier y Camier evocan a Bouvard y Pécuchet, Vladimir y Estragón los ponen en escena: ha nacido *Esperando a Godot*. Un teatro que llega de una narrativa que ha tenido el atrevimiento de jugar con el sentido en lo más inmediato de la post-guerra[36]. Un teatro con protagonistas sin historia, sin conflicto, sin

pasiones y que, además, no se oponen entre sí. Estamos lejos de la especularidad apasionada de Dioniso y Penteo. Estamos tan lejos de todo mito, tan inmersos en un mundo carente de sentido, que tal vez Beckett haya necesitado configurar la espera como un hilo que sostenga y, en una segunda vuelta, la dupla de Pozzo y Lucky, aferrados al sentido por la cuerda que sostiene la dialéctica del amo y el esclavo.

Si Vladimir y Estragón *miran* con curiosidad y asombro la presencia de Pozzo y Lucky en la escena, es que han desprendido de sí el exceso de sentido que implica la posesión. Ellos esperan a Godot.

¿Esperan a Dios? God-ot. ¿"Dios-ote", diríamos? Un dios que no llega ni llegará nunca y cuya ausencia habrá de generar angustia ante la duda que se abre sobre la propia existencia.[37]

> MUCHACHO- Señor... (VLADIMIR SE VUELVE) Señor Alberto
> VLADIMIR- Volvamos a empezar (UN TIEMPO. AL MUCHACHO) ¿No me reconoces?
> MUCHACHO- No, señor.
> VLADIMIR- ¿Fuiste tú quién vino ayer?
> MUCHACHO- No, señor.
> VLADIMIR- ¿Es la primera vez que vienes?
> MUCHACHO- Sí, señor.
> SILENCIO
> VLADIMIR- De parte del señor Godot.
> MUCHACHO- Sí, señor.
> VLADIMIR- No vendrá esta noche.
> MUCHACHO- No, señor.
> VLADIMIR- Pero vendrá mañana.
> MUCHACHO- Sí, señor.
> VLADIMIR- Con toda seguridad.
> MUCHACHO- Sí, señor.
> SILENCIO
> VLADIMIR- ¿Has encontrado a alguien?
> MUCHACHO- No, señor.
> VLADIMIR- A otros dos (VACILA)... hombres.
> MUCHACHO- No he visto a nadie, señor.
> SILENCIO
> VLADIMIR- ¿Qué hace el señor Godot? (UN TIEMPO) ¿Me oyes?
> MUCHACHO- Sí, señor.
> VLADIMIR- ¿Y entonces?
> MUCHACHO- No hace nada, señor.
> SILENCIO
> VLADIMIR- ¿Cómo está tu hermano?

MUCHACHO- Está enfermo, señor.
VLADIMIR- Tal vez haya sido él quien vino ayer.
MUCHACHO- No sé, señor.

SILENCIO

VLADIMIR- El señor Godot tiene barba?
MUCHACHO- Sí, señor.
VLADIMIR- Rubia o... (VACILA) o negra?
MUCHACHO- (VACILANTE) Creo que blanca, señor.
VLADIMIR- Misericordia.

SILENCIO

MUCHACHO- ¿Qué debo decirle al señor Godot, señor?
VLADIMIR- Le dirás (SE INTERRUMPE) le dirás que me has visto y que (REFLEXIONA) que me has visto. (UN TIEMPO) (VLADIMIR SE ADELANTA, EL MUCHACHO RETROCEDE. VLADIMIR SE DETIENE Y EL MUCHACHO TAMBIÉN) Dime ¿estás completamente seguro de haberme visto? No me dirás mañana que no me has visto nunca?

Si en la tragedia podemos leer de qué manera el despliegue teatral del mito expresa su exceso de sentido a través de la petrificación de los personajes o camino de significaciones insoportables, el teatro de Beckett nos confronta una y otra vez con un trabajo sobre el sentido también implacable, pero inverso.

Godot que no llega, Dios que no responde por más concentración con que se lo invoque (*Final de partida*) o la risa breve que se hace carcajada, recurrente manera del texto (*NO YO*) de intentar una forzosa creencia ("...oh mucho después...brusco destello... surgido de tal modo que tuvo que creer...con los otros abandonados...en un misericordioso... (RISA BREVE)...Dios (CARCAJADA)..."). Sin Dios, abandonado del sentido, es que el personaje beckettiano emerge desolado. Entonces repite palabras, gestos, movimientos, frases. O camina y cuenta sus pasos. De izquierda a derecha, de derecha a izquierda. Mientras tanto, el personaje dialoga con una voz y la repetición de ciertos términos y la respectiva entonación generan un efecto musical que absorve el absurdo hacia el que desliza el sentido:

MAY camina de derecha a izquierda. Luego en sentido contrario; igual número de pasos. Se
detiene.38
M- Madre... (PAUSA. IDÉNTICO TONO DE VOZ) Madre...

V- Dí, May.
M- ¿Dormías?
V- Profundamente. Te he oído en mi sueño profundo. No hay sueño lo suficientemente profundo
que me impida oírte...
(...)
(MAY RETOMA SU MARCHA. LUEGO SE DETIENE)
M- ¿Quieres que te pinche...todavía?
V- Sí, pero aún es demasiado pronto
PAUSA
M- ¿Quieres que te cambie de postura... todavía?
V- Sí,pero aún es demasiado pronto.
PAUSA
M- ¿Que te arregle la almohada? (PAUSA) ¿Que te cambie la sábana? (PAUSA) ¿Que te pase el orinal? (PAUSA) ¿La almohadilla? (PAUSA) ¿Que te cure las llagas? (PAUSA) ¿Que te pase la esponja? (PAUSA) ¿Que humedezca tus pobres labios? (PAUSA) ¿Que rece contigo? (PAUSA) ¿Por ti? (PAUSA) ¿Todavía?
V- Sí, pero aún es demasiado pronto.

Pero todavía no hemos argumentado a favor de nuestra apreciación de Beckett como un trágico moderno.

Lo vemos en el efecto que produce su trabajo sobre el sentido. La claridad trágica de los griegos se opaca en tanto crece la subjetividad del hombre, de manera fuerte a partir del renacimiento.

El drama moderno interroga esa opacidad. A O´Neill le responden la angustia y la mueca dolorosa del sarcasmo; a Ugo Betti, la culpa; a Strindberg, la maldad de las mujeres; a Pirandello, la ambiguedad del lenguaje; a Ibsen, el deseo femenino; a Brecht, la lucha de clases y los ultrajes del poder.

A Beckett le responde el vacío. Sus textos siguen un movimiento inverso, en tanto las palabras esbozan una significación que habrá de interrumpirse para deshacerse en restos que parezcan desperdicios. Hay ahí un pasaje entre una significación que se vuelve absurda para deshacerse inmediatamente. *En ese momento la opacidad se disuelve, y la claridad trágica se presentifica, sin dioses, sin oráculos... como Nada.* La tragedia es el abandono de Dios que expone al hombre la inevitable tarea de significar sobre un terreno que ha aprendido a reconocer vacío. Un vacío *con* lo suyo, claro.

La música con la que Nietzsche decía que los griegos

llegaban a ese lugar más allá del enguaje, toma en Beckett el camino de la reinstalación poética del sentido perdido. Muerte y resurrección de las palabras, vueltas alrededor de un agujero en el que habita la singularidad humana. Muerte y resurrección, cortejo báquico de palabras que realizan su orgía en un bailoteo de letras que ensayan acoplamientos posibles.

Despojado el universo de dioses, mitos, pecados y catástrofes, despojado el universo del choque de la fatalidad articulada al "error trágico y al destino" la tragedia beckettiana se desliza hacia un espacio en el que la causa es un silencio que pulsa; el sentido, una historia que se disuelve y la verdad, un aliento que tal vez consiga insuflar algo de vida en ese poco de basura desparramada.

No es el soplo de Dios sobre aquel barro divino que después hubo de llamarse Adán. No.

Es una respiración que quizás alcance esos objetos, esa nada, esa poca cosa. Y entonces quién sabe.

NOTAS

[1] En *Sentido y significado* escribe Frege: "La aspiración a la verdad es la que en todos los casos nos permite avanzar del sentido al significado". Frege, *Escritos lógico–semánticos*. Editorial Tecnos, Traducción de Carlos R. Luis y Carlos Pereda

[2] La *verdad* del mito se construye con la interpretación del mismo. Freud, Levi Strauss, Lacan o Foucault partieron del mismo texto.

[3] La casualidad hace un anagrama con estos dos términos, *sentido y destino.*

[4] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Madrid Alianza, 1973. Traducción de Andrés Sanchez Pascual. P. 109

[5] Remitimos al texto de Victoria Juliá, "Eurípides, crisis y vuelta a los orígenes. *Las Bacantes*", en este mismo volumen.

[6] J. Festugière, *La esencia de la tragedia* griega, Ariel Filosofía. Trad. Miguel Morey.

[7] *Op. cit.*, p. 59

[8] El subrayado nos pertenece.

[9] Festugière, *op.cit.*,p. 72

[10] *Op. cit.*, p. 72

[11] O'Neill encarna estas tendencias en los personajes de su obra, *El gran Dios Brown*.

[12] J. Kott, *El manjar de los dioses*, Ediciones Era, 1977. Trad. Juan Tovar.

[13] La resurrección le cabe al Dios, y no al hombre.

[14] "Llevarás tu cruz", es el dicho. La tragedia marca este recorrido en tanto es del exarconte que encarna el padecimiento de Dioniso que habrá de desprenderse el héroe trágico.

[15] "Ssst! El secreto que papá les va a contar hoy a sus niños es éste: el Hombre ha nacido roto. Vive a fuerza de remiendos. ¡La gracia de Dios es engrudo! "E.O'Neill, *El gran Dios Brown*. Hyspamérica, 1985. Trad. León Mirlas, P. 78.

Esta "gracia de Dios" lleva en Freud el nombre de narcisismo, tiempo de constitución del Yo a partir de un estadio previo en el que las pulsiones autoeróticas gozan de total anarquía.

Para Lacan es "El estadio del espejo" el tiempo en el que se produce la unificación jubilosa de la imágen del niño. Unificación anticipada y engañosa, ya que no refleja la verdad de la prematuración del *infans*. La mirada del Otro favorece el *engaño* que se instala como momento de la estructura. El fantasma que habrá de subyacer a este momento es el de la *fragmentación corporal*.

Hay un caos en el origen que *puede organizarse*. Lo que no puede es *borrarse*. Más allá de la memoria permanece activo. Y hasta organizado, como caos. *La tyche es singular*.

[16] *Euripide*, Bibliotheque de la Pleiade; Trad. Marie Delcourt-Curvers 272-304, p. 1225

[17] S. Freud, *Presentación autobiográfica*. Ed. Amorrortu, 1976, Trad. J.L.López Echeverry. P. 56

[18] Cf. Arist., *Poet.* 1449a, en Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*. Editora Nacional, Trad. Anibal González Pérez, p. 66

[19] Francisco Rodriguez Adrados, Fiesta, *comedia y tragedia*. Alianza Universidad. P. 33

[20] F. Nietzsche, *op.cit.* p. 176

[21] Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer*. Ed. Amorrortu, 1979. Trad. J. L. López Echeverry, P. 22

Lo trágico del relato se asienta en la repetición como figura del destino. La historia es la del héroe Tancredo que mata por segunda vez y sin haberlo deseado (tampoco la primera) a su amada Clorinda, cuya alma estaba aprisionada en el árbol que Tancredo hiere con su espada..

[22] La expresión es nuestra, no es de Freud. Creemos respetar el sentido freudiano.

[23] ¿Acaso resuenen aquí los ecos de aquellos versos de O.Khayyam?

Puedes sondar en la noche que nos cerca
puedes ahondar en ella.
¡Todo en vano!
Adán y Eva: ¡cuán amargo debió ser vuestro primer beso
para engendrarnos tan desesperados!

[24] Sabemos que Eurípides, de los tres trágicos, es el que tiende a romper esta ligadura.

[25] Nos referimos a determinados momentos de los textos. Aquellos que giran alrededor de las instancias patéticas. Edipo *rechaza* las respuestas de Tiresias en tanto no les concede valor de verdad.

Por otra parte digamos que el punto al que nos referimos *no define la tragedia* en cuanto estructura, aun cuando su lectura sea posible en numerosos textos.

[26] Hay quienes prefieren hablar de *fatalidad* al referirse a Edipo.

[27] *Edipo rey; Sófocles, dramas y tragedias*. Ed. Iberia. 1967. Trad. Agustín Blánquez. P. 36 – 37

[28] *Edipo rey, op. cit.* P. 14

[29] En "Edipo y Hamlet", Starobinski diferencia a Edipo como la pulsión y a Hamlet como la dramaturgia de esa pulsión. En J. Starobinski. *La relación crítica* (*Psicoanálisis y literatura*). Taurus.

[30] J. Festugière. *op. cit.*. p. 44. .El otro es Heracles.

[31] Tal vez no sea casualidad que uno de los pocos textos dramáticos modernos, en los cuales una madre mata a su hijo sin reconocerlo se llame *El malentendido* (A. Camús)

[32] Los fragmentos de *Las Bacantes* pertenecen a la versión de Ángel M. Garibay. Ed. Porrúa. 1977. El título en su traducción es *Báquides*.

[33] Articulamos la subjetividad en el *drama*. Hamlet sería el ejemplo Sus reflexiones, dudas y escrúpulos le otorgan al desconocimiento de su falta de acción —en lo que hace a la venganza — esa *opacidad* de la que hablámos.

Lacan dice que una de las diferencias entre Edipo y Hamlet es que Edipo no sabía y Hamlet sí. Claro que el saber que Hamlet tiene se refiere a los hechos sucedidos en Elsinor y a la información que el fantasma del padre, en su primera aparición ante él en el castillo, le da. Lo que no sabe es *por qué no lleva a cabo su acto*.

Es ahí, en los *efectos de ese desconocimiento*, que en este caso se presenta como inhibición o como síntoma, que ubicamos la subjetividad. Ahora bien, decir "efectos de desconocimiento" implica que es el Yo la instancia sobre la que aquellos se reflejan. Y que el Yo sostiene cierta regulación a partir del Ideal. No nos resulta necesario diferenciar una subjetividad neurótica de otra que no lo sea.

[34] El enunciado puede resultar paradójico: la aclaran antes de que se constituya como opacidad. Ver final nota 33

[35] Ugo Betti, en *Aguas revueltas*, pone en boca de Giácomo un texto muy cercano a nuestro tema:

GIACOMO-(CON UNA ESPECIE DE SOLEMNIDAD) ¿De modo que estaba yo tan engañado? ¿Y esta negra y contorsionada figura formaba yo de mí con tanta diligencia? ¿Y es con este rostro, Señor, que debo ahora ir hacia Ti? ¿Era yo el peor? (EN VOZ BAJA) ¡Oh, Dios mío! ¿Cómo pudo nacer y crecer dentro de mí y a mi pesar un mal que no quise? ¿Y cómo es posible que yo, no habiéndolo querido, deba ser igualmente responsable...? ¿O quizás el oscuro huésped escondido allá abajo, en la última médula de mi mismo, como en un sótano, alguna vez, secretamente, de noche, subió, subió silenciosamente las escaleras del palacio y le susurró sus ambiguas confidencias al pálido amo que fingía olvidarlas?

En *Cuatro dramas*, Ed. Sudamericana. 1957. P. 161. Trad. Alma Bressan y Jorge Audiffred.

[36] Italo Calvino escribe *El sendero de los nidos de araña*, en donde relata historias de la vida partisana que le tocó vivir; Camus, *La Peste*, metáfora del nazismo. Beckett, como dijimos, *Mercier y Camier*.

Agreguemos que Beckett participó en la guerra como correo al servicio de Inglaterra.

[37] S. Beckett, *Esperando a Godot*. Ediciones del Mediodía. Trad. Pablo Palant.

[38] S. Beckett, *Pasos*. En *Pavesas*, Tusquets, trad. Jenaro Talens.

INDICE DE NOMBRES
(DE GRECIA ARCAICA Y CLÁSICA)

Hemos agregado una somera caracterización de los nombres y términos mencionados y no suficientemente explicados en el cuerpo de la obra, caso contrario remitimos directamente a las páginas en que aparecen. Las palabras en bastardilla han sido trasliteradas del griego, las latinas, castellanas y de otras lenguas modernas figuran, en cambio, en redonda.

Afrodita diosa del amor y de la belleza, Venus entre los romanos.

Agamenón* comandante del ejército griego en el sitio de Troya; hermano de Menelao (v.) y padre de Ifigenia (v.). Muere asesinado, junto con su cautiva Casandra (v.), por su esposa, Clitemestra (v.).
Véase también Orestes y Electra.

Ágave hija de Cadmo (v.), esposa de Equión y madre de Penteo.

Alcibíades general ateniense (450-404) perteneciente al círculo de Sócrates. Promovió, en la guerra del Peloponeso (v. Peloponeso), la catastrófica expedición a Sicilia.

Andrómaca* esposa de Héctor (v.) y madre de Astianacte. A la caída de Troya, es llevada como cautiva por el hijo de Aquiles, Neptólemo.

Antígona** hija de la unión incestuosa entre Yocasta (v.) y Edipo (v.).

* indica ciclo troyano.
** indica ciclo tebano.

Apolo hijo de Zeus y Leto, hermano de Artemisa. Dios pastoral y guerrero, del vaticinio y de la música. En su santuario de Delfos, sentada sobre su trípode, la Pitia pronunciaba sus oráculos.

Aqueos* nombre de los combatientes griegos en el sitio de Troya.

Aquiles* héroe griego, hijo de Peleo y Tetis, que combatió en Troya. Mata a Héctor (v.) y precipita la caída de la ciudad.

Argivos* otro de los nombres de los griegos que combatieron en Troya. (de Argos, v.).

Argos ciudad de la Argólide en el Peloponeso; a veces designa a la región entera.

Aristófanes comediógrafo del siglo V a. C. (450-385 aprox.). Escribió 44 piezas de las que se conservan 11. Entre ellas, *Los Acarnienses*, *Las Nubes*, *Las Avispas*, *Las Aves*, *Lisístrata y Las Ranas*.

Arquedémides p. 57.

Artemisa (o Ártemis) divinidad olímpica. Hija de Zeus y Leto, hermana de Apolo, Diana entre los romanos.

Astianacte* hijo de Héctor (v.) y Andrómaca (v.). Niño aún, fue muerto tras la caída de Troya.

Ateneo gramático del siglo II d. C., autor de un epítome.

Ática región sudeste de Grecia; incluye ciudades como Atenas, Eleusis y Maratón.

Atreo* p. 63.

Áulide puerto de Beocia.

Baco uno de los nombres de Dioniso.

Briseida* hija de Brises, sacerdote de Apolo. Parte del botín de Aquiles (v.), es reclamada por Agamenón (v.), lo que origina la enemistad entre ambos.

Bromio sobrenombre de Baco, literalmente "el estruendoso".

Cadmo** mítico fundador de Tebas, hijo del rey fenicio Agenor, padre de Ágave (v.) y abuelo de Penteo (v.). Su descendencia masculina serán los Labdácidas (v. Lábdaco).

Calcante* adivino de Micenas que cumple, en el ciclo troyano, un papel análogo al de Tiresias en el ciclo tebano.

Calias comediógrafo del siglo V a. C..

Casandra* profetisa troyana, hija de Príamo (v.) y de Hécuba (v.). Tras la caída de la ciudad, es entregada a Agamenón (v.) como cautiva de guerra y asesinada junto a éste al llegar a Micenas.

Cicerón orador y filósofo romano del siglo I a. C..

Cipris uno de los nombres de Afrodita; tiene relación con el topónimo "Chipre" (en griego *Kypros*).

Citerón monte situado entre el Ática y Beocia.

Clístenes político ateniense de fines del siglo VI y comienzos del V. a. C. continuador de las reformas socio-políticas iniciadas por Solón.

Clitemestra* esposa de Agamenón (v.), a quien mata a su regreso de Troya y es muerta, a su vez, por el hijo de ambos, Orestes (v.).

Creonte** hermano de Yocasta (v.), toma el poder en Tebas después de Edipo (v.).

Crisipo** hijo de Pélope (v.). Layo se enamora del joven y lo rapta. Crisipo, avergonzado, se suicida.

Critias tío de Platón, político e intelectual del siglo V a. C.; integró la llamada "tiranía de los 30" en el 404 a. C. en Atenas.

Dánaos* literalmente "descendientes de Dánao", fundador y héroe de Argos. Por extensión, pasa a designar al conjunto de los combatientes griegos en Troya.

Delfos ciudad de Fócida. Célebre por su templo y el oráculo de Apolo (v.).

Delos una de las islas Cícladas, en el mar Egeo, con santuarios de Apolo y Artemisa (v.). **Liga de Delos**: así se llamó a la liga encabezada por Atenas después de las guerras médicas porque, al comienzo, su tesoro tenía sede en dicha isla.

Deméter diosa-madre de la tierra, hija de Cronos y Rea, madre de Perséfone; vinculada con los misterios de Eleusis (v.).

Dioniso hijo de Zeus y de Sémele, dios del vino y símbolo de las fuerzas productoras de la tierra. Su ritual está relacionado con el surgimiento de la tragedia.

Edipo** hijo de Layo (v.) y de Yocasta (v.). Luego del parricidio, de su legendaria unión incestuosa con Yocasta nacieron Etéocles (v.), Polinices (v.), Antígona (v.) e Ismena (v.).

Egina isla griega, en el golfo de su nombre (actual Sarónico), al sur de Salamina.

Egisto* amante y compañero de Clitemestra (v.) tras la partida de Agamenón (v.) a Troya.

Electra hija de Agamenón (v.) y Clitemestra (v.).

Eleusis ciudad del Ática, próxima a Atenas, en cuyo santuario

se celebraban cultos mistéricos en torno a Deméter y Perséfone.

Eliano sofista del siglo II d. C.

Equetlo p. 56.

Erinia divinidad arcaica que asegura el cumplimiento de la moîra (v. índice de términos). Posteriormente su número se determina en 3, las que los romanos denominaron Furias. Aplacadas, pueden tornarse Euménides (v.).

Esquilo el primero de los 3 grandes trágicos (525-456). Se conservan completas sólo 7 obras: *Las Suplicantes, Los Persas, Los Siete contra Tebas, Prometeo encadenado, Orestía* (trilogía que comprende: *Agamenón, Las Coéforas y Las Euménides*).

Etéocles** uno de los vástagos de la unión incestuosa entre Edipo (v.) y Yocasta (v.).

Euménides literalmente "las benévolas". Designa, por antífrasis, a las Erinias (v. Erinia).

Eurídice** esposa de Creonte (v.).

Eurípides el tercer y último de los grandes trágicos (484-406). De su vasta producción sólo se conservan: *El Ciclope* (drama satírico), *Alcestis, Andrómaca, Hécuba, Las Suplicantes, Heracles, Ion, Las Troyanas, Electra, Ifigenia entre los Tauros, Helena, Las Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide, Las Bacantes, Reso.*

Frigia antigua región del Asia Menor.

Ganimedes joven troyano, cuya belleza despertó el amor de Zeus, que lo raptó y lo llevó al Olimpo.

Hades hijo de Crono y Rea, soberano de las regiones inferiores,

morada de las almas de los que han muerto. Por extensión, se denomina también así a las regiones inferiores.

Héctor* hijo de Príamo (v.) y Hécuba (v.); héroe troyano muerto a manos de Aquiles (v.).

Hécuba esposa de Príamo (v.) y madre de numerosa prole.

Hefesto dios del fuego, hijo de Zeus y Hera, hábil artesano en el Olimpo.

Helena* hija de Zeus y Leda, su extraordinaria belleza fue causa de la guerra entre griegos y troyanos, cuando era esposa de Menelao (v.) y fue raptada por Paris (v.).

Hemón** hijo de Creonte (v.) y prometido de Antígona.

Heracles hijo de Zeus y Alcmena, llamado Hércules por los latinos, es el héroe más célebre y popular de la mitología clásica.

Homero poeta épico, se le atribuye la composición de *Ilíada* y *Odisea*.

Hesíodo poeta épico de los siglos VIII-VII a. C., nacido en Beocia. Autor de *Teogonía* y *Los trabajos y los días*.

Ifigenia* hija de Agamenón (v.) y Clitemestra (v.), inmolada por su padre en Áulide, en el altar de Artemisa.

Ilión antiguo nombre de Troya.

Ismena** hija de la unión incestuosa entre Edipo (v.) y Yocasta (v.).

Jenofonte escritor ateniense de los siglos V-IV a. C., discípulo de Sócrates. Algunas de sus obras son: *Apología de Sócrates*, *Banquete*, *Recuerdos de Sócrates*, *Anábasis*, *Ciropedia*, etc.

Lábdaco** hijo de Polidoro (v.) y nieto de Cadmo (v.). Su

descendencia se conoce como los Labdácidas.

Layo** hijo de Lábdaco (v.) y padre de Edipo (v.); por haber raptado al joven Crisipo (v.) es el responsable de la maldición que pesará sobre los Labdácidas.

Libia designa, en Homero, la región norte de África.

Licofrón poeta alejandrino del siglo III a. C., autor del poema *Alejandra*, donde refiere las profecías de Casandra (v.).

Loxias uno de los nombres de Apolo.

Maratón ciudad y llanura del noreste del Ática, cerca de Atenas, famosa por la batalla homónima, en que los griegos derrotaron a los persas (490 a. C.).

Melos isla del grupo de las Cícladas. Sus habitantes fueron masacrados por los atenienses por no querer someterse a ellos y pretender mantenerse neutrales en la Guerra del Peloponeso (v. Peloponeso).

Menelao* rey de Esparta, esposo de Helena (v.). El rapto de ésta por Paris (v.) desencadenó la guerra de Troya. Recurrió a su hermano Agamenón para organizar la expedición.

Meonia nombre antiguo de la región de Lidia, en el Asia Menor.

Metis personificación de la prudencia. p. 72 n. 45.

Mnemosyne personificación de la memoria. p. 74 (v. Musas).

Musas hijas de Zeus y Mnemosyne (v.), son nueve hermanas que, además de ser las cantoras divinas, inspiran la creación en todas sus formas.

Odiseo* rey de Itaca. Combate en Troya y la leyenda del accidentado regreso a su patria es el tema de la *Odisea*.

Orestes* hijo de Agamenón (v.) y Clitemestra (v.) a quien ultima

para vengar a su padre. El matricidio se consuma con la ayuda de su hermana Electra (v.). También mata a Egisto (v.).

Orfeo hijo de Apolo (o del dios-río Eagro) y de una de las Musas. Es un mítico poeta cuyo canto poseía poderes mágicos; se le atribuye la fundación de Misterios y ritos de iniciación.

Pan dios de pastores y rebaños, cuyo culto se difundió por toda Grecia.

Paris* uno de los hijos de Príamo (v.) y Hécuba (v.), y hermano de Héctor (v.). Obedeciendo a Afrodita (v.), rapta a Helena (v.) y desencadena la guerra de Troya.

Patroclo* compañero de armas y proverbial amigo de Aquiles (v.). Muere a manos de Héctor (v.), después de haber dado muerte, entre otros, a Sarpedón (v.).

Peloponeso península de Grecia, separada del continente por el istmo de Corinto. **Guerra del Peloponeso**: lucha entre Atenas y Esparta, con sus respectivos aliados (431-404), que concluyó con el triunfo espartano.

Pélope p. 77.

Pelopia p. 72 n. 22.

Penteo rey de Tebas, hijo de Ágave (v.) y Equión, y nieto de Cadmo (v.) por línea materna.

Perséfone diosa de los infiernos, compañera de Hades. Hija de Zeus y Deméter; como su madre, está vinculada a los misterios de Eleusis.

Píndaro poeta lírico nacido cerca de Tebas (522-441, aprox.).

Plutarco historiador y moralista, nacido y muerto en Queronea, Beocia (46-120, aprox.).

Polidoro** hijo de Cadmo (v.) y padre de Lábdaco (v.).

Polinices** hijo de la unión incestuosa entre Edipo y Yocasta.

Príamo* rey de Troya, esposo de Hécuba (v.), padre de numerosa prole.

Prometeo hijo del Titán Jápeto, es una de las divinidades benefactoras de los hombres, a quien entregó una porción del fuego robado de la "rueda del Sol".

Protágoras sofista y educador del siglo V a. C..

Salamina isla del golfo de Egina (actual Sarónico), famosa por la victoria de la flota griega sobre la persa en 480 a. C..

Sarpedón* conductor de un contingente licio, aliado de los troyanos. Hijo de Zeus, muere a mano de Patroclo (v.).

Sófocles uno de los 3 grandes trágicos áticos del siglo V a. C. (496-405). Conservamos, completas, siete obras: *Áyax*, *Las Traquinias*, *Antígona*, *Edipo Rey*, *Electra*, *Filoctetes*, *Edipo en Colono*.

Solón poeta y legislador ateniense del siglo VI a. C., iniciador de importantes reformas socio-políticas.

Taltibio p. 102, 106.

Tántalo p. 77.

Tebas antigua ciudad de Grecia, capital de Beocia.

Teléclides comediógrafo del siglo V a. C..

Temístocles general ateniense, comandante de la flota que venció a los persas en Salamina (v.).

Tiestes* p. 63, 72 n. 22.

Tiresias** adivino que desempeña en el ciclo tebano el mismo papel que Calcante en el ciclo troyano.

Troya antigua ciudad del Asia Menor, cerca de la costa del Helesponto y del Egeo. La *Ilíada* narra un episodio de su asedio por los griegos.

Yocasta** hermana de Creonte (v.) y esposa de Layo (v.), con quien engendró a Edipo (v.), con quien, a su vez, engendrará 4 hijos.

Yole cautiva de Heracles (v.) y muerta por la esposa de éste, Deyanira, cegada por los celos.

Zeus hijo del Titán Crono y Rea, es el padre de los dioses del Panteón helénico.

INDICE DE TERMINOS

adikía ausencia o negación de *díke*; injusticia.

agéros/agéron que no envejece.

agón certamen o concurso, competencia. El dramaturgo ateniense intervenía cada año en el *agón* trágico con una tetralogía (tres tragedias y un drama satírico). También se denomina así el torneo retórico de los personajes en el interior del drama.

ágrapta nómima leyes no escritas.

akoé tradición, noticia o rumor transmitido oralmente.

alétheia verdad.

anagnórisis reconocimiento. Pasaje de la ignorancia al conocimiento, que conduce al desenlace de la tragedia.

anánke necesidad.

ánax soberano, amo, caudillo.

antístrofa véase estrofa.

ápeiros/ápeiron carente de límite, ilimitado; infinito.

áporos carente de recursos.

árrheton no pronunciado, no dicho.

áte anonadamiento o apasionamiento irreflexivo producido por una ceguera o ilusión enviada por los dioses. *Áte*, personificada, es el agente de tal estado psíquico.

athánatos inmortal.

bíos theoretikós vida contemplativa. Según Aristóteles, la forma de vida más perfecta que puede realizar el hombre.

corifeo en griego *koryphaîos*. Jefe de coro.

crético o amfímacro pie o unidad métrica de ritmo descendente que consta de cinco tiempos: una sílaba larga, una breve y una larga.

ctónico relativo a la región que está debajo de la tierra, uno de cuyos nombres griegos es *chthón*.

chorós coro. Conjunto de danzantes que participaba en las representaciones dramáticas. Danza en círculo.

daímon dios, diosa. Generalmente, es el poder divino que controla el destino de los individuos y, en ciertos contextos, toma la connotación de espíritu maligno.

deinós adjetivo que suele calificar a todo aquello que produce temor y respeto a la vez; terrible, tremendo.

diánoia pensamiento discursivo. Es una de las seis partes que integran una tragedia según la *Poética* de Aristóteles. Las otras son: *mythos* (fábula), *éthe* (caracteres), *léxis* (lenguaje), *ópsis* (espectáculo), *melopoiía* (música).

díke justicia, ley, derecho, juicio. *Díke*, personificada, es el agente divino que encarna a la justicia.

dithyrambos ditirambo. p. 20.

docmíaco o docmio en griego *dóchmios*. Pie o unidad métrica compuesto de yambo (v.) y crético (v.). Consta, por lo tanto, de ocho tiempos.

drâma acción. En sentido amplio, diferentes tipos de acción. Referido al teatro, es la representación realizada por actores. Puede ser trágica o cómica.

dramatis personae literalmente "los personajes del drama". Expresión latina usada para encabezar la nómina de personajes de una obra dramática clásica.

dystychía mala fortuna.

eídolon imagen, simulacro.

éleos compasión.

éntechnos artesanal, artístico, acorde con las "reglas del arte".

epifanía (en griego *epipháneia*) manifestación, aparición de una divinidad que revela su identidad a los hombres.

episodio (en griego *epeisódios*) p. 24.

éros deseo, amor

estásimo (en griego *stásimon*). p. 24.

estrofa parte de un canto coral que tiene réplica en una segunda parte métricamente equivalente: la antístrofa.

êthos carácter, modo de ser, temperamento.

eutychía buena fortuna.

éxodo p. 24.

fatum palabra latina que produjo, en castellano, el sustantivo "hado". Destino.

folktale sustantivo inglés; cuento popular. tradicional.

gnóme temple, juicio, sensatez. También se denomina así a una frase sentenciosa.

hamartía (o *hamártema*) error trágico. Acto voluntario, exento de malicia, que acarrea la caída del héroe trágico.

heimarméne destino. p. 83.

hómoios semejante.

hybris soberbia, insolencia, desmesura. Conducta de un mortal que intenta exceder el límite de su propia condición.

hyiós hijo.

jónico menor pie o unidad métrica introducida por los jonios; consta de dos sílabas breves y de dos largas, es decir, de seis tiempos.

kátharsis purgación, purificación. Término técnico en la definición aristotélica de tragedia.

kommós lamento en cuya expresión se alternan uno o más personajes y el coro. Deriva del verbo *kópto*, golpear, especialmente golpear en señal de duelo (el pecho, p. ej.).

kósmos ornamento, adorno, orden; posteriormente, orden del mundo y el mundo mismo.

laiós zurdo.

légein recoger, contar, calcular, decir.

lógos p. 35.

máthos aprendizaje. p. 16.

mechánema p. 66.

méga érgon p. 75.

ménade mujer en trance de posesión báquica.

metabolé p. 65.

míasma mancha, contaminación.

mímesis imitación. Término técnico en la definición aristotelética de tragedia.

moîra parte, destino.

mythos palabra, relato, fábula, mito.

némesis p. 59.

nómisma moneda.

nómos reparto, uso, costumbre, convención, ley.

nóstos regreso.

noûs mente, intelecto.

numinoso (del latín numen) relativo al ámbito de lo sagrado.

oîdma hinchazón.

omophagía ingestión de carne cruda.

óneiros sueño.

orchéstra p. 22.

órgia sustantivo neutro plural, de la raíz *erg/org* que indica actividad. Nombra las prácticas rituales de ciertos cultos, entre ellos el de Dioniso.

orgiástico relativo a los *órgia*.

pantóporos todo recursos.

pareíron participio del verbo *pareíro*, "atar de un lado y otro".

párodo (en griego *párodos*) p. 22.

páthos (o *páthema*) padecimiento, pasión. p. 16.

peán (en griego *paián*) himno de celebración. Epíteto de Apolo.

péras límite, fin, término.

phármakon remedio, veneno.

pharmakós p. 61-62.

phaûlos torpe, burdo, de poco valor.

phóbos miedo, temor.

phthónos envidia. En ciertas ocasiones, los celos que siente un dios respecto de un mortal.

physis naturaleza; fuerza productora y creadora; sustancia de las cosas; conjunto de las cosas naturales.

pólis ciudad estado.

poús pie.

pródromos precursor. En la literatura cristiana antigua epíteto de Juan el Bautista.

prólogo (en griego *prólogos*) p. 24.

proskénion p. 22.

psyché imagen de los que han muerto, desprovista de fuerza vital, que habita en el Hades; alma.

sátiro p. 21.

skené cabaña, choza, tienda de campaña; escena. p. 22.

skié (o ***skiá***) sombra.

sophía sabiduría.

sparagmós desgarramiento, descuartizamiento.

sympátheia comunidad de *páthos*.

télos fin, meta, objetivo.

théatron p. 22, 99.

theosebéstatos adjetivo en grado superlativo. Literalmente "el que más honra o venera a Dios", piadosísimo.

thesmophóros legislador.

thíasos cortejo ritual de una divinidad. Asociación para el culto de un dios.

thyméle altar.

tirso (o nártex) elemento ritual de los cultos dionisíacos, consistente en una pértiga con adorno de yedra y piñas en uno de sus extremos.

tólma osadía, atrevimiento, audacia.

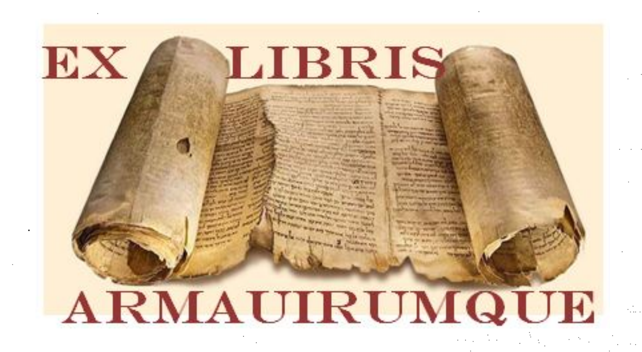
trénos lamento en situaciones de duelo.

tyche azar, suerte, fortuna.

uránico relativo a uranós, el cielo.

Weltanschauung sustantivo alemán; cosmovisión.

yambo (en griego *iambos*). Pie o unidad métrica de ritmo ascendente que consta de tres tiempos, una sílaba breve y una larga.



ÍNDICE